学校代码：10278
学　　号：M09-01

上海音樂學院

SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC

硕士学位论文

MASTER DISSERTATION

论文题目　中国历史上的法曲及其曲目的考察

Title　Research on Chinese history of the Fa-qu and its works

作者姓名　邢　鑫

学科专业　音乐与舞蹈学/音乐学

研究方向　中国古代音乐史

指导教师　赵维平 教授

提交答辩时间　2012年5月

修改定稿时间　2012年5月

上海音乐学院
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC

学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：

签字日期：2012 年 3 月 22 日

学位论文使用授权书

本学位论文作者完全了解上海音乐学院有关保留、使用学位论文的规定，即上海音乐学院有权保留向有关部门或机构送交本院硕士、博士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权上海音乐学院可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在解密后使用本授权书）

学位论文作者签名：　　导师签名：

签字日期：2012 年 3 月 22 日　　签字日期：2012年3月22日

摘　要

本文由绪论、正文、结论三个主要部分构成。其中，绪论部分主要陈述了本课题的选题缘起与意义、研究目的、研究现状、相关概念与范围的界定及所采用的研究方法。正文部分由三部分组成，即法曲的研究—考察法曲的源流，阐述法曲与梨园、法曲与大曲的关系；法曲与法乐—考察发曲与法乐的异同，以及宫廷宗教观对法曲作品的影响；法曲曲目的研究—考察现存法曲曲目并对其进行分析。法曲起源于汉魏之际流行的俗乐-清商乐，随着俗乐不断与胡乐融合，从而形成中唐时期宫廷音乐的核心音乐—新俗乐。其音乐以法曲为代表。法曲音乐是统治者个人享受的音乐，一般在宫廷禁苑梨园中排练和演奏。乐人被称为梨园弟子，演奏乐器有铙钹、钟、磬、幢箫、琵琶等，是歌、舞、乐三位一体的表演艺术，其乐工的演奏技艺是宫廷音乐中较高的。

关键词：法曲　大曲　梨园　宫廷音乐制度　法曲曲目

Abstract

This paper consists of three parts: the introduction, the main part and the conclusion. In the introduction, it mainly states the origin and significance of the topic, its current research, the related conceptions and the definitions and the research methods. The main part consists of three parts: i.e. 1)the study of Faqu—researching its origin and development in Tang Dynasty, and exploring the relationship of Faqu and Liyuan, Faqu and Daqu. Fa qu and Fayue—studying the difference between Faqu and Fayue, and the influence of Palace Religious Emphasis on Faqu works. Researches of works of Faqu—studying the existed Faqu works and then analyzing them. Faqu originates from the folk songs- Qingshangyue which was popular in the turn periods of Han and Wei Dynasty. With the further fusion of Folk songs and Huyue, a kind of main music—new folk songs--appeared in the middle of Tang Dynasty. The repetitive music form is Faqu. Faqu is a kind of music only enjoyed by the rulers, and usually it was played only in the forbidden Liyuan of Palace. The players were called as “Liyuan Fellowers”. They used such Musical instruments as cymbals, clock, chime stone, bamboo flute and Pipa,etc. As Faqu is a performing art involving in singing, dancing and music playing, the player possesses a highly playing technique in Palace Music Field.

Key word: Faqu　Daqu　liyuan　music discipline of court　works of Faqu

目　录

摘要……1

目录……2

绪论

一、选题缘起、意义与研究目的……5

二、相关概念与研究范围界定……5

1、法曲的定义……5

2、音乐制度的定义……6

3、研究对象范围的界定……6

三、研究现状……6

1，法曲的源流……6

2，法曲与大曲……7

3，法曲与法乐……7

四、研究视角与研究方法……8

五、本文的结构……8

导论　释名 ……10

第一章　法曲的研究 ……12

第一节　法曲的源流……12

一、法曲的形成……13

二、唐法曲……14

三、唐后法曲的遗存……17

四、结语……19

第二节　法曲与梨园 …… 19

一、梨园的变迁……20

二、梨园乐人……20

三、梨园机构……22

四、结语 ……25

第三节　法曲与大曲 …… 25

一、命名……26
二、结构……26
三、使用乐器……27
四、曲目……27
五、结语……29
本章小结 ……29

第二章　法曲与法乐 ……31
第一节　此法非彼法—论法曲与法乐的异同 …… 31
一、法曲与法乐之“法” ……31
1，法乐之“法” ……32
2，法曲之“法” ……32
二、法曲与法乐的关系 ……33
1，法乐影响下的法曲 ……33
（1）法乐对法曲的直接影响 ……33
（2）法乐对法曲的间接影响 ……33
2，二者的差异 ……34
（1）出现时间 ……34
（2）应用场合 ……35
（3）音乐风格 ……36
三、结语……37
第二节　唐代宫廷宗教观影响下的法曲 …… 37
一、释道二教的历史渊源 ……38
1，佛教的初传期 ……39
2，佛教的快速发展时期 ……39
3，佛教的隆盛时期 ……39
二、玄宗与道教 ……41
三、《唐会要》改诸乐名中的佛曲 ……42
四、结语……45
本章小结 ……45

第三章　法曲曲目研究 ……46
第一节　现存法曲曲目的考察 …… 46
一、现存法曲曲目 ……46

二、法曲曲目考……47
三、结语……53
第二节 破阵乐 ……53
一、《破阵乐》在唐代的发展……54
二、《破阵乐》乐舞……55
三、《破阵乐》的影响……57
四、乐谱……57
五、结语……61
第三节 霓裳羽衣曲 …… 61
一、乐曲来源……62
二、《霓裳羽衣曲》其乐……63
三、《霓裳羽衣曲》对后世的影响……65
四、结语……65
第四节 玉树后庭花 …… 66
一、乐名……66
二、历史沿革……67
三、其乐……67
四、《玉树后庭花》的影响……67
五、乐谱……68
六、结语……70
本章小结 ……70

结语 ……72

参考文献 ……75

后记 ……79

绪　论

一、选题缘起、意义与研究目的

隋唐时期，中国进一步加强与世界的联系。通过丝绸之路与中亚、北非沿岸和伊比利亚半岛的广大地区建立了广泛的经济、文化联系。在频繁的对外交流中，唐王朝推行兼收并蓄、广采博取的开明文化政策，在音乐、舞蹈、绘画、雕塑、天文、历法、医学等领域，以及金银器制造、玻璃、制糖等手工业技术方面都广泛吸收了外国文化的有益影响，从而创造了绚丽多彩的唐代文明。由于唐朝是当时文明程度最高的国家，唐文化也给其他国家，特别是周边国家以深刻的影响。多民族的大交流、大融合，将民族音乐文化推向了高潮。法曲作为唐代宫廷音乐的杰出代表，是唐代歌舞音乐达到高峰的象征，是固有的中原俗乐与西域胡乐长期以来并存的结果。由于史书记载俗乐的内容较少，使后人不得见其真容，我们不禁疑惑：法曲音乐到底具有怎样的特征？法曲音乐的兴衰是否呈现出了各具特点的阶段性？法曲与大曲、法曲与法乐之间是否有着千丝万缕的联系？现存法曲还有那些？对这些问题进行尝试性的探讨，正是笔者将“中国历史上的法曲及其作品的考察”作为研究对象的初衷。

因此，在对本课题研究的必要性、可能性与可行性进行充分论证后，笔者与导师赵维平教授共同商定，以“中国历史上的法曲及其作品的考察”，作为本课题的研究对象。希望通过对前人的研究结果进行梳理和综合，对法曲进行系统的考证，找出历史文献对法曲记载混乱的原因，并探法曲在历史长河中生存发展的规律使我们能更准确地把握当前法曲历史的发展脉络以及历史动因。

与此同时，在对上述诸种因素进行通盘考量以及对史料进行反复研读的过程中，本课题的研究意义，也逐渐明朗起来。笔者认为，本课题的研究，可以预期有如下学术意义：

1，有助于我们了解法曲在中国历史中的发展脉络；

2，可以使我们对“法曲与大曲”、“法曲与法乐”等前人识见有更深一层的理解和反思；

3，使我们了解到唐代宫廷宗教观对法曲的影响；

4，使我们具体深入地理解，在现存法曲曲目中所体现的，俗乐与胡乐二者的碰撞与融合。

在这样的学术预期指导之下，如何通过对材料的梳理、分析与考证，探索以上诸种问题，促进学界对于法曲研究走向全面而深入，从而对唐代音乐有新的认识，正是本课题的研究目的所在。

二、相关概念与研究范围界定

1，法曲的定义

法曲起源于汉魏之际流行的俗乐-清商乐，隋代时第一次出现法曲一词，是宫廷音乐中

的一种体裁。随着唐代十部乐及二部伎的发展，吸收了清商乐的坐部伎被喜爱音乐的玄宗重视，俗乐不断与胡乐融合，从而形成中唐时期宫廷音乐的核心音乐—新俗乐。法曲多在宫廷禁苑梨园中排练和演奏，乐人被称为梨园弟子，其乐工的演奏技艺是宫廷音乐中较高的。法曲作品以唐大曲的曲目和结构为主，是由多段结构庞大乐曲组合而成。法曲是歌、舞、乐三位一体的表演艺术。法曲是一个是由清商乐、胡乐、雅乐、道乐、佛乐等多种音乐元素相互影响发展组成的集合体，是不同音乐之间的融合和互相影响的产物。法曲作品体现了俗乐与胡乐二者在实践上的融合。

2，音乐制度的定义

《汉语大词典》对制度作了简明扼要的定义:在一定历史条件下形成的法令、礼俗等规范①。在中国传统文化语境中，作为一种制度，当具有这样一些基本属性:即一定的适用范围，一定的程式，以及一定的效力保障。其功用，在中国古代社会文化背景中，主要是官方用来规范和约束某个政治、经济或文化领域中有关机构与人员的职业行为②。

3，研究对象范围的界定

本文题目为“中国历史上的法曲及其作品的考察”，所考察的范围为中国，法曲中的某些同名曲子虽然保留在海外，比如日本的《三五要录》、《仁智要录》中，但这些乐谱不是本文所考察的范围。文中如有提到，只是介绍性的了解，并不对此乐曲经行深入的研究。

三、研究现状

笔者对近几十年来有关对法曲的研究作初步的分类综述。所引资料主要为汉文类学术刊物发表的有关论著，同时也对一些通俗性或普及性的文章、图册有所取舍。通过对相关的研究论文、著述，对其整理、归纳、爬梳，以剖析目前此课题的研究现状。通过分析，主要有以下讨论点：

1，法曲的源流

前人针对法曲的源流做了大量的研究，关于法曲的产生，目前学术界对此问题有以下四种看法。

第一，法曲来源于清商乐。丘琼荪在《燕乐探微》中说：“法曲出自清商而始于隋③”。朱玉葵在《论唐代法曲的起源与流变》一文中认为，“法曲是与汉唐以来的相和歌、清商乐一脉相承的④”。

第二，法曲来源于佛教音乐。邱源媛《唐代雅乐简论》中讲，“由于法曲脱胎于佛教音乐，因此，其中含有佛教音乐元素是显而易见的⑤”。

---

① 汉语大词典编辑委员会.汉语大词典（三卷本）.四川辞书出版社、湖北辞书出版社，1995年，第二卷：662-664

② 康瑞军.宋代宫廷音乐制度研究：3

③丘琼荪.燕乐探微［M］.上海：上海古籍出版社,1981：44

④朱玉葵.论唐代法曲的起源与流变：12

⑤邱源媛.唐代雅乐简论[J].四州大学学报（哲学社会科学版）.2003(3)：122.

第三，法曲来源于道教音乐。李石根在《法曲辩》中讲："有人说，法曲一名，源自南北朝梁武帝萧衍所创的佛曲。不确，究其实，法曲一词，本是道教音乐所常用，而佛教音乐则常用梵呗、梵音。直到如今，在一些道观中还常用法曲之名①。夏野认为法曲本来是道教所用的一种音乐，是南北朝以来经由道教所提倡和发展起来的②。莆亨强认为玄宗幼年时代便与道教音乐结下了因缘，常和道情艺人交游，努力钻研法曲，深得音律之妙③（《唐明皇与道教音乐》）。

第四，还有一些学者认为法曲的形成的是多元的。如李强、何小全合著的《法曲考源》认为在对法曲的来源做出进一步考证的基础上提出：法曲的形成是多源的，它是在吸收了多种前代音乐的基础上形成的④。左汉林在《唐代梨园法曲性质考论》一文中认为"法曲是清乐、胡乐、俗乐、雅乐、道曲和佛曲等多种音乐形式的集合体，法曲中的各种音乐形式是并列的和基本独立的,而不是融合的⑤"。

2，法曲与大曲

关于大曲和法乐的关系，学者们的主要观点有：

第一，法曲是大曲中的一部分，以王安潮《唐大曲考》为代表。正如大曲归教坊所管辖，唐代还有所称为"法曲"的一类作品，它为梨园"法部"所辖并演出。从音乐风格上看，法曲与大曲有异，但从结构规模上看，其结构大都较长大。张炎《词源》认为大曲之片数与法曲相上下，而法曲之拍也与大曲相上下，由此知大曲与法曲在结构组织上大同小异。所以，法曲历来作为大曲中的组成部分⑥。第二，法曲与大曲没有关系，以李石根《法曲辨》为代表。在唐代，法曲就是法曲，别无他名，也绝非其它音乐体载所能代替⑦。

3，法曲与法乐

在众多著作及学术论文中，存在两种观点：

一是认为法曲就是法乐，或者说法曲是由法乐衍变而来的。丘琼荪认为梁代的法乐是佛曲，唐代的法乐是法曲⑧；在有些著作中，如刘再生《中国古代音乐史简述》中写道法曲源自法乐，"法曲"又名"法乐"，始见于东晋《法显传》，因用于佛教而得名⑨；秦序在《中国音乐史》中认为法曲来自东晋及梁代的法乐⑩等。在王旭《唐大曲流变》与王献彩《唐代的＜大曲＞和＜法曲＞及其结构特点》等学术论文中也持有相同观点。

① 李石根.法曲辩［J］.交响.2002(2):25.
② 夏野.中国古代音乐史简编［J］.上海：上海音乐出版社，2002:98.
③ 莆亨强.唐明皇与道教音乐：2
④ 李强、何小全.法曲考源[J].南京艺术学院学报.2010.01 ：18
⑤ 左汉林.唐代梨园法曲性质考论[J].中央音乐学院学报,2007 年第 3 期:54
⑥ 王安潮.唐大曲考:20
⑦ 李石根.法曲辩：26
⑧ 丘琼荪.燕乐探微[M].上海：上海古籍出版社,1981：44
⑨ 刘再生.中国古代音乐史简述[M].北京：人民音乐出版版，2000：242
⑩ 秦序.中国音乐史[M].北京：文化艺术出版社，1998 年：83

二是认为法曲与法乐是完全不同的两个概念[①]，以袁绣柏所作《论唐法曲与法乐之异》为代表。

四、研究视角与研究方法

在具体论证与行文过程中，本文主要采用传统历史学的文献考证与分析方法，以《陈书》、《隋书》、《旧唐书》、《新唐书》等作为正史依据，以《唐会要》、《文献通考》、《乐书》、《通典》、《乐府诗集》、《教坊记》、《乐府杂录》、《羯鼓录》等作为基本史籍参照，以《全唐诗》为重要的音乐叙述史实来源进行论述。在历史学基本方法之外，本文还借鉴吸收了其他学科的一些的研究成果，作为论证过程中的辅助性依据。同时，在材料充分、论证必要的时候，还会以个案分析考证与图表归纳的手法，来使得史绩论列更为简明扼要。

五、本文的结构

全文由三章组成："法曲的研究"、"法曲与法乐"以及"法曲曲目研究"。

第一章中主要包括法曲的源流，法曲与梨园、法曲与大曲三个方面。文章在对法曲的源流部分中，跟据法曲在历史上发展过程中，将法曲分为以下三个时期进行全面的观察：一是法曲的形成，二是唐法曲，三是唐后法曲的遗存。唐法曲是法曲音乐发展的顶峰，这一时期不仅是这一音乐体裁的成熟期，同时法曲也在宫廷音乐中扮演了重要的角色。由于史料多集中于唐代，本章节重点在于唐法曲的研究。梨园是法曲重要的教习、演出的场所，中唐后逐步发展成为音乐制度。梨园制度的存在，是经过数百年的西域音乐涌入和沉淀，俗乐与胡乐经过并立到融合的结果。识音律的玄宗对法曲的推动作用是不言而喻的，众多法曲曲目在开元、天宝年间不断涌现，大量新曲充斥在唐王朝的宫廷之中，歌舞升平的大唐盛世由此展现给世人。玄宗，无疑是使法曲由俗乐蜕变成为新俗乐的始作俑者。关于大曲和法曲的关系，在本文中进行了探讨，尤其是法曲结构与唐大曲的差异问题，以及唐法曲在多大的程度上被唐法曲所吸收等等都是本章节中所涉及的重要问题点。

第二章，主要探讨法曲的来源及其形成，即从宗教的角度出发，其音乐与佛曲与道乐的关系问题。法曲作为宫廷音乐的一种体裁，皇帝的决策往往决定了其欣赏音乐的内容。通过本文的考证，法曲与宗教音乐是有联系的，由于统治者的宗教观，在大量法曲作品中很难见到有关西域或是佛教的名称和内容。

第三章，主要是对现存法曲曲目进行考察。法曲作为唐代宫廷乐中的重要体裁，其研究对象的曲目却至今没有得到全面、完整的考察。许多文章只是对其乐调来源作泛泛而谈，停留在法曲是由清商乐、胡乐、雅乐、道乐、佛乐等多种音乐元素相互影响发展组成的集合体等。无疑，它是在不同音乐之间的融合和互相影响下的产物，其现存法曲曲目中大部分来源于清商乐，其次是宴飨仪式乐和胡乐。本文中特选宴飨仪式乐《破阵乐》、胡乐改道曲《霓

① 袁绣柏. 论唐法曲与法乐之异[J]. 中国文学与文化，2005:205

裳羽衣曲》、清乐《玉树后庭花》等为代表分别经行详论。

综上所述，通过几个章节的论述，在法曲的历史变迁、曲目的流源等问题做了初步尝试，本文的研究焦点将集中于以下六个方面：

第一，法曲的起源问题；

第二，唐代的梨园制度；

第三，法曲的曲式结构；

第四，法曲与法乐的关系；

第五，宫廷宗教观对法曲的影响；

第六，现存法曲曲目的考察。

笔者将通过以上六个方面对法曲在历史上的发展脉络、流变过程及历史动因做全方位、整体性的研究，在近十年的学术论文中，越来越多的学者开始关注此课题。通过本文的考证，希望此课题能引起更多学者的关注，也能在让人们深刻了解唐代音乐文化的同时，为本课题今后能够更加深入的研究达到抛砖引玉的作用。

导 论

释名

法曲是隋初兴起、唐代隆盛的一种宫廷音乐，其乐音清而近雅，受到统治阶级的喜爱。自有典籍记载以来，法曲最早见于《新唐书》音乐志中，“初，隋有法曲，其音清而近雅。其器有铙、钹、钟、磬、幢箫、琵琶 •••• 其声金、石、丝、竹以次作，隋炀帝厌其声澹，曲终复加解音[①]。”

法曲自有记载以来，一直都是作为宫廷音乐中的一个体裁样式出现的，并在宴飨时使用，在民间很少见到。《旧唐书·音乐志》说：“《泛龙舟》是隋炀帝江都宫作”[②]。《新唐书》卷二十二《礼乐志》载：“文宗好雅乐，诏太常卿冯定采开元雅乐制《云韶法曲》及《霓裳羽衣舞曲》[③]”。《旧唐书》卷一六九《李涯传》载：“太和三年正月，入为太常卿。文宗以乐府之音、郑卫太甚，欲闻古乐，命涯询于旧工，取开元时雅乐，选乐童按之，名曰《云韶乐》”[④]。法曲在太常中的梨园教习和演奏，梨园是唐代统治者享乐的场所。《新唐书》礼乐志中的记载，“玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百教于梨园，号称皇帝梨园弟子”。玄宗时专设梨园中的“小部音声”主演就是演奏法曲这一类音乐，据《杨太真外传》载：“小部者，梨园法部所置，凡三十人，皆十五以下”[⑤]。这些音乐，都与帝王有或多或少的直接联系。

法曲是由多段结构庞大乐曲组合而成，隋炀帝听法曲感觉有些清雅，在乐曲结束前加上“解”的部分以增加乐曲的活力，转换情绪。隋法曲的乐队以打击乐器钟和磬为主，并“其声金石丝竹以次作” 其音响效果十分宏大。在唐代的法曲作品除少数外（详见本章第三节）选用唐大曲的曲目和结构。中唐时，法曲乐队所使用乐器有玉磬四架，乐即有琴、瑟、筑、箫、篪、籥、膝、笙、竽、登歌、拍板，根据乐器的不同性格，又乐又分堂上、堂下坐，并有舞[⑥]。

现存法曲作品有二十五首乐曲有典籍可查，它们分别是：“《王昭君》、《思归乐》、《倾杯乐》、《破阵乐》、《圣明乐》、《五更转》、《玉树后庭花》、《泛龙舟》、《万岁长生乐》、《饮酒乐》、《斗百草》、《云韶乐》、《大定乐》、《赤白桃李花》、《堂堂》、《望瀛》、《霓裳羽衣》、《献仙音》、《献天花》、《火凤》、《春莺啭》、《雨淋铃》、《荔枝香》、《听龙吟》、《碧天雁》等[⑦]”。唐法曲中具有的音乐元素有清商乐、胡乐、雅乐、道乐、佛乐。通过分析各曲，法曲是由某一两种音乐元素为主组成的，在各曲中的主体元素中并不是固定的。法曲曲目各元素构成有两种形

① [宋]欧阳修.新唐书卷二十二，[M].北京：中华书局，1996:P315
② [后晋]刘煦.旧唐书.北京:中华书局，2000:720
③ [宋]欧阳修.新唐书.北京:中华书局，2000:315
④ [后晋]刘煦.旧唐书.北京：中华书局，1997:1062
⑤ [宋]乐史.杨太真外传.续修四库全书 1783 册,上海：上海古籍出版社，1995:P667
⑥ [唐]段安节.乐府杂录.沈阳：辽宁教育出版社，1998 年 12 月:P2
⑦ 丘琼荪.燕乐探微 [M].上海：上海古籍出版社,1981:62

式，一是由两种或两种以上的音乐元素构成，如《霓裳羽衣曲》；另一种是由一种音乐元素构成，大多数曲目如此。

通过笔者的考察，对于法曲得出以下结论：1，法曲起源于汉魏之际流行的俗乐-清商乐，隋代时第一次出现法曲一词，是宫廷音乐中的一种体裁。随着唐代十部乐及二部伎的发展，吸收了清商乐的坐部伎被喜爱音乐的玄宗重视，俗乐不断与胡乐融合，从而形成中唐时期宫廷音乐的核心音乐—新俗乐。2，法曲多在宫廷禁苑梨园中排练和演奏，乐人被称为梨园弟子，其乐工的演奏技艺是宫廷音乐中较高的。3，法曲作品以唐大曲的曲目和结构为主，是由多段结构庞大乐曲组合而成。4，法曲是歌、舞、乐三位一体的表演艺术。5，法曲是一个是由清商乐、胡乐、雅乐、道乐、佛乐等多种音乐元素相互影响发展组成的集合体，是不同音乐之间的融合和互相影响的产物。法曲作品体现了俗乐与胡乐二者在实践上的融合。

第一章　法曲的研究

导言

法曲起源于汉魏之际流行的俗乐-清商乐。随着唐代十部乐及二部伎的发展，吸收了清商乐的坐部伎被喜爱音乐的玄宗重视，俗乐不断与胡乐融合，从而形成中唐时期宫廷音乐的核心音乐—新俗乐。其音乐以法曲为代表。近十年来，学术界更多关注法曲这一课题，对法曲的涉及和研究不断增多，以王安潮《唐大曲考》、朱玉葵《论唐代法曲的起源与流变》等为代表的硕、博学位论文中也不乏对法曲若干问题进行探讨。现存史籍对法曲的记载多集中于唐代，唐法曲在世的影响也是独一无二的。唐代是中国封建社会时期的高峰，各种艺术繁花似锦的空前发展，法曲也随着这阵春风蓬勃发展。

第一节 法曲的源流

前人针对法曲的源流做了大量的研究，关于法曲的产生，目前学术界对此问题有以下四种看法。

第一，法曲来源于清商乐。丘琼荪在《燕乐探微》中说，“法曲出自清商而始于隋[①]”。朱玉葵在《论唐代法曲的起源与流变》一文中认为，“法曲是与汉唐以来的相和歌、清商乐一脉相承的[②]”。

第二，法曲来源于佛教音乐。邱源媛《唐代雅乐简论》中讲，“由于法曲脱胎于佛教音乐，因此，其中含有佛教音乐元素是显而易见的[③]”。

第三，法曲来源于道教音乐。李石根在《法曲辩》中讲，“有人说，法曲一名，源自南北朝梁武帝萧衍所创的佛曲。不确，究其实，法曲一词，本是道教音乐所常用，而佛教音乐则常用梵呗、梵音。直到如今，在一些道观中还常用法曲之名[④]”。夏野认为法曲本来是道教所用的一种音乐，是南北朝以来经由道教所提倡和发展起来的[⑤]。莆亨强认为玄宗幼年时代便与道教音乐结下了因缘，常和道情艺人交游，努力钻研法曲，深得音律之妙[⑥]。

第四，还有一些学者认为法曲的形成的是多元的。李强、何小全合著的《法曲考源》认为在对法曲的来源做出进一步考证的基础上提出：“法曲的形成是多源的，它是在吸收了多种前代音乐的基础上形成的[⑦]”。左汉林在《唐代梨园法曲性质考论》一文中认为：“法曲是清乐、胡乐、俗乐、雅乐、道曲和佛曲等多种音乐形式的集合体，法曲中的各种音乐形式是

① 丘琼荪.燕乐探微［M］.上海：上海古籍出版社,1981：44
② 朱玉葵.论唐代法曲的起源与流变:12
③ 邱源媛.唐代雅乐简论[J].四州大学学报（哲学社会科学版）.2003(3).P122.
④ 李石根.法曲辩［J］.交响.2002(2).P25.
⑤ 夏野.中国古代音乐史简编［J］.上海：上海音乐出版社，2002:98
⑥ 莆亨强.唐明皇与道教音乐:2
⑦ 李强、何小全.法曲考源[J].南京艺术学院学报,2010/01:18

并列的和基本独立的，而不是融合的[①]”。

笔者通过对现存可考证的法曲曲目的来源进行考察，隋唐以前的作品有五曲：《王昭君》、《五更转》、《玉树后庭花》、《饮酒乐》、《堂堂》；隋唐时期的法曲作品最多，其乐有十六首：《倾杯乐》、《破阵乐》、《圣明乐》、《泛龙舟》、《长生乐》、《斗百草》、《云韶乐》、《大定乐》、《赤白桃李花》、《望瀛》、《霓裳羽衣曲》、《献仙音》、《火凤》、《春莺啭》、《雨淋铃》、《荔枝香》；《听龙吟》、《碧天雁》、《献天花》、《思归乐》四首乐曲因史料记载有限故来源不详（详见第三章第一节）。跟据对法曲作品的来源进行时代上的划分，以唐代为界限，本人将法曲分为以下三个时期：一是法曲的形成，二是唐法曲，三是唐后法曲的遗存。

一、 法曲的形成

魏晋南北朝时期，是法曲形成的萌芽时期。法曲从何时开始萌芽，史料中没有详细的记载。根据分析唐代以前的法曲作品，笔者认为清商乐是法曲的源头。在隋唐以前的法曲曲目中，乐曲来源均为清商乐曲。如《王昭君》又称《明君》，“《古今乐录》曰：《明君》歌舞者，晋太康（280-289）中季伦所作也[②]”，石崇以明君曲教其妾绿珠[③]。隋代清商乐歌曲有《阳伴》，舞曲有《明君》、《并契》[④]；《饮酒乐》为晋时旧曲[⑤]；《五更转》为陈朝前旧曲。《乐府诗集》卷三十三载：“陈·伏知道《乐苑》曰：《五更转》，商调曲。按伏知道已有《从军辞》，则《五更转》盖陈以前曲也[⑥]”。《玉树后庭花》、《堂堂》也均为清乐曲，乃陈后主所作陈朝旧曲。

《通典》载：“清乐者，其始即相和三调是也，并汉代以来旧曲[⑦]”。清商乐是魏晋南北朝俗乐舞的总称，它承袭了两汉的乐舞及相和诸曲，主要用于宫室、豪家的宴饮、娱乐场合，也用于宫廷的元旦朝会、宴飨、祀神等活动[⑧]。关于清商乐的来源，有两种说法：一是源于古代的商歌，《淮南鸿烈解》修务训曰：“清，商也；浊，宫也[⑨]”。另一说清商源于汉代乐府相和歌中的清商三调。清商乐在近四百年的动乱时代日益发展，一方面清商乐传入凉州，与龟兹乐融合为西凉乐。另一方面其随着东晋南迁传到南方，形成南朝的新声。清商乐中既包括中原旧曲，又包括江南新发展的新声。《魏书》乐志载：“初高祖（孝文帝）讨淮汉（493），世宗（宣武帝）定寿春（500），始收其所传中原旧曲，《明君》、《圣主》、《鞞舞曲》、《公莫》、《巾舞曲》、《白鸠》、《拂舞曲》之属；及江南吴歌，荆楚西声，总谓之清商[⑩]”。南北朝后，清商乐又被称为南朝旧乐，永嘉之乱以后，其乐散落江左。隋平陈后，设置清商署管理清商

① 左汉林.唐代梨园法曲性质考论[J]中央音乐学院学报,2007年第3期:P54
② [宋]郭茂倩.乐府诗集卷二十九.文渊阁四库全书1347册. 台北：台湾商务印书馆，1986:266
③ [宋]王灼.碧鸡漫志卷一[M].沈阳：辽宁教育出版社,1998年2月：3
④ [唐]魏徵.隋书卷十五［M］.北京：中华书局，1999:253
⑤ [宋]郭茂倩.乐府诗集卷七十四.文渊阁四库全书1347册. 台北：台湾商务印书馆,1986:634
⑥ [宋]郭茂倩.乐府诗集卷三十三.文渊阁四库全书1347册. 台北：台湾商务印书馆,1986:303
⑦ [唐]杜佑.通典卷一四六 .文渊阁四库全书605册. 台北：台湾商务印书馆， 1986:P58
⑧ 史仲文.中国艺术史舞蹈卷.河北人民出版社，2006年5月第一版:279
⑨ [汉]刘安.淮南鸿烈解.文渊阁四库全书848册. 台北：台湾商务印书馆， 1986:728
⑩ [北齐]魏收.魏书卷一百九［M］.北京：中华书局，1999:1887

乐[①]。开皇（581-600）初，置七部乐，清商伎为其中的一支。大业（605-618）中，隋炀帝定清乐、西凉等为九部。“清乐歌曲有《杨伴》，舞曲有《明君》、《并契》。乐器有钟、磬、琴、瑟、击琴、琵琶、箜篌、筑、筝、节鼓、笙、笛、箫、篪、埙等十五种，为一部[②]”。《隋书》音乐志中对前朝清商乐做以解释，“《清乐》其始即《清商三调》是也，并汉来旧曲。乐器形制，并歌章古辞，与魏三祖所作者，皆被于史籍。属晋室迁播，夷揭窃据，其音分散，符永固平张氏，始于凉州得之。宋武平关中，因而入南，不复存于内地。及平陈（589）后获之。高祖听之，善其节奏，曰：此华夏正声也[③]”。法曲在隋代所使用的乐器均为中国固有的乐器，因此，法曲在隋代时仍是清商乐的音乐风格。

二、唐法曲

法曲最早出现在隋朝，其迅速发展时期是在唐代。唐时历代皇帝都不乏有法曲的经典之作问世，太宗《破阵乐》，高宗《一戎大定乐》，武后《长生乐》，明皇《赤白桃李花》，皆法曲尤妙者[④]。特别是在玄宗时代，唐代史料记录有关法曲的内容几乎都与玄宗有关。在玄宗的倡导下，胡乐与俗乐大量融合，形成一种新俗乐，其载体以法曲为代表。识音律的玄宗对法曲的推动作用是不言而喻的，众多法曲曲目在开元、天宝年间不断涌现，大量新曲充斥在唐王朝的宫廷之中，歌舞升平的大唐盛世由此展现给世人。玄宗，无疑是使法曲由俗乐蜕变成为新俗乐的始作俑者。外族音乐经过长期的内流，胡乐已成为唐宫廷中不可或缺的音乐之一，在精通音律的玄宗的主导下，胡乐不断融入到原是俗乐的法曲中，使其成为一种耳目一新的新俗乐。《新唐书》卷二十二曰：“开元二十四年（736），升胡部于堂上。而天宝乐曲，皆以边地名，若《凉州》、《伊州》、《甘州》之类。后又诏道调、法曲与胡部新声合作[⑤]”。玄宗的音乐活动直接影响着法曲的发展，并在其大力推动下成为中唐时唐代宫廷音乐的中心。法曲在玄宗时达到顶峰，笔者认为有以下几点原因综合而成：

第一、 经济条件。玄宗时国力是唐代最兴盛时期：

1，玄宗时全国人口数达到唐代的最高点。天宝末八百九十一万户，和唐初三百八十万户相比，在一百年的时间中，户口基本上翻了两倍半多。这个比率，也符合地方户口增长速度，唐初杭城三万五千零七十一户，开元中为八万六千二百五十八户。

玄宗时代，对户口数共进行过六次全国性的统计（表 1-1-1）[⑥]：

统计次数	年份	户数	口数
第一次	开元十四年（726 年）	7 069 565	41 409 712
第二次	开元二十年（732 年）	7 861 236	45 431 265

① [后晋]刘昫. 旧唐书卷二十九，[M]. 北京：中华书局，1999:702
② [宋]郭茂倩. 乐府诗集卷四十四. 文渊阁四库全书 1347 册. 台北：台湾商务印书馆，1986:391
③ [唐]魏徵. 隋书卷十五 [M]. 北京：中华书局，1999:253
④ [宋]陈旸. 乐书卷一八八. 文渊阁四库全书 211 册. 台北：台湾商务印书馆， 1986:848
⑤ [宋]欧阳修. 新唐书卷二十二 [M]. 北京：中华书局，1996 年:315
⑥ [后晋]刘昫. 旧唐书卷八、卷九 [M]. 北京：中华书局，1999: 127-153

第三次	开元二十八年（740 年）	8 412 871	48 143 690
第四次	天宝二年（742 年）	8 525 763	48 909 800
第五次	天宝十三年（754 年）	9 069 514	52 880 488
第六次	天宝十四年（755 年）	8 914 709	52 19 309

农业发展是封建国家的经济基础，人口的数量是国家掌握的劳动力的数量，也表示着国家可能收得赋税的数量，是社会发展水平的重要标志。

2，垦田面积的增加。农业发展的重要标志是垦田面积的增加。诗人元结说：开元、天宝之中，耕者益力四海之内，高山绝壑耒耜亦满，人家粮储及数岁，太仓委积陈腐，不可校量①。

3，玄宗时代物资充裕。农业的发展，致使海内富实，一斗米的价钱不过三十钱，在青、齐地区更是便宜，竟低至三钱②。天宝八年（749），天下仓屯田一项的收成统计，达到 1 913 960 石，其中关内道 563 810 石，河北道 403 280 石，河东道 245 880 石，河西道 26 088 石，陇右道 440 902 石③。

第二、音乐理论支撑。俗乐与胡乐的并立经历从南北朝到玄宗时近二三百年的时间，并出现郑译研制的“八十四调”理论，解决了隋代宫廷“雅、俗”两个系统音乐实践的基本乐理，为实现俗乐与胡乐的融合创造了重要的条件。

第三、玄宗对音乐的重视。唐玄宗是多才多艺的天子，杰出的音乐家。唐代南卓撰《羯鼓录》赞颂曰：“上(玄宗)洞晓音律，由之天纵，凡是丝管，必造其妙，若制作诸曲，随意即成，不立章度，取适短长，应指散声，皆中点拍；至于清浊变转，律吕呼召，君臣事物，迭相制使，虽古之夔、旷，不能过也④”。开元天宝年间音乐蓬勃发展，虽然是长期政治稳定与物质丰裕的文化成果，但也与统治者的兴趣爱好分不开的。唐玄宗是赋有极高的音乐天才，《旧唐书》本纪云玄宗英断多艺，尤知音律，《资治通鉴》盛赞他精晓音律。玄宗善击羯鼓，他认为“羯鼓，八音之领袖，清乐不可方也。因羯鼓其声焦杀，特异众乐⑤”，引起玄宗的特殊爱好。据说有一年二月初旦，“玄宗梳洗方毕，宿雨始晴，景物明丽，柳叶萌青，明皇喜从中来，内侍相顾，将备酒助兴，独高力士窥知玄宗意不在酒，乃遣取羯鼓，玄宗以自制《春光好》纵击一曲⑥”。“后又制《秋风高》，击此曲时，必远风徐来，庭叶随下。其曲绝妙入神，例皆如此⑦”。据《新唐书》礼乐志载，由于玄宗爱好羯鼓等乐器的影响，“达官大臣慕之，皆喜言音律⑧”。玄宗不但欣赏乐舞，也亲制乐舞，他平生制曲很多，例如《龙池乐》、小《破

① [唐]·元结.《元次山文集》卷 7《问进士》.上海图书馆线善本 830656-57
② 是时，海内富实，米斗之价钱三十，青、齐间斗才三钱，绢一匹钱二百。[宋]欧阳修.新唐书卷二十二[M].北京：中华书局，1996 年:884
③ [唐]杜佑.通典卷二.文渊阁四库全书 603 册.台北:台湾商务印书馆，1986:21
④ [宋]南卓.羯鼓录.沈阳：辽宁教育出版社,1998 年 2 月:P1-2
⑤ [宋]欧阳修.新唐书卷二十二[M].北京：中华书局，1996 年:315
⑥ [宋]南卓.羯鼓录.沈阳：辽宁教育出版社,1998 年 2 月:2
⑦ [宋]南卓.羯鼓录.沈阳：辽宁教育出版社,1998 年 2 月:2
⑧ [宋]欧阳修.新唐书卷二十二[M].北京：中华书局，1996 年:315

阵乐》。玄宗在登基之前，宅第在隆庆坊，宅中有池。中宗曾在李隆基府上泛舟池中。玄宗继位后，以隆庆坊为宫，水池也扩大规模，弥漫数里，为此乐以歌其祥瑞。《龙池》备用雅乐，而无钟磬，舞人蹑履。《破阵乐》，玄宗所造也。此乐应为小破阵乐，生于立部伎《破阵乐》。舞四人，金甲胄。天宝十载（751 年），玄宗鼓励高官享受伎乐，为此特地发了一道诏书，准许五品以上官员、节度使及太守等，可以家备丝竹，以展欢娱①。

在开元、天宝年间，法曲成为宫廷的新宠，被视为唐代宫廷的经典之作。首先演奏法曲的乐人具有较高的演奏水平。玄宗在“坐部伎”中挑选乐工，坐部伎和立部伎的演员经太常寺考测，技艺娴熟者进坐部伎，中乘的归立部伎，下等的属雅乐②。天宝十四年，玄宗诏俗乐与胡部合奏，使法曲成为耳目一新的新俗乐。其次，法曲乐队的乐器材质于众不同。“安禄山献白玉箫管数百事皆陈于梨园，自是音响绝不类人间，此之玉箫所陈者乃始正在梨园也③”。根据梨园中所使用的乐器的材质，本人认为梨园的音乐规格和档次应是玄宗时宫廷音乐中最高的。

中唐时期的安史之乱（755-762），使法曲曾一度遭到破坏，如《新唐书》礼乐志载：“其后巨盗起，陷两京，自此天下用兵不息，而离宫苑囿遂以荒堙，独其余声遗曲传人间，闻者为之悲凉感动④”。禁苑梨园遭到破坏，梨园弟子大半佚散，独其余声遗曲传人间⑤。到玄宗还都、肃宗即位以后，“代宗繇广平王，复二京梨园⑥”。至此，东西两京的梨园再度复兴。此时梨园的恢复虽未达到昔日盛况，但其复兴的结果，仅冗员就有三百余人。大历十四年（779），政府颁布诏令诏罢梨园伶史及官冗食者三百余人留太常寺。至好雅乐的文宗登基，法曲才趋于没落。《新唐书》卷二十二《礼乐志》载：“文宗好雅乐，诏太常卿冯定采开元雅乐制《云韶法曲》及《霓裳羽衣舞曲》⑦”。《旧唐书》卷一六九《李涯传》载：“太和三年（829）正月，入为太常卿。文宗以乐府之音、郑卫太甚，欲闻古乐，命涯询于旧工，取开元时雅乐，选乐童按之，名曰《云韶乐》⑧”。开成三年（838），法曲称为仙韶曲。至此，法曲在唐代消失。

三、唐后法曲的遗存

到了宋代，唐法曲的遗声存在于宋代教坊四部乐中。《宋史》卷一百四十二载：“宋初循旧制，置教坊，凡四部⑨”。宋代大曲中的法曲部保留有《望瀛》、《献仙音》二曲⑩。值得注

① [宋]王溥. 唐会要卷三十四. 文渊阁四库全书 606 册. 台北:台湾商务印书馆, 1986:462
② 《立部伎》：笙歌一声众耳侧，鼓笛万曲无人听，立部贱， 坐部贵，坐部退为立部伎，击鼓吹笙和杂戏。立部又退何所部任，始就乐悬操雅音。[唐]白居易. 白氏长庆集. 文渊阁四库全书卷 1080 册. 台北:台湾商务印书馆, 1986:34
③ [宋]程大昌. 雍录. 文渊阁四库全书卷 587 册. 台北：台湾商务印书馆，1986：386
④ [宋]欧阳修. 新唐书卷二十二 [M] . 北京：中华书局，1996 :315-316
⑤ [宋]欧阳修. 新唐书卷二十二 [M] . 北京：中华书局，1996 :316
⑥ [宋]欧阳修. 新唐书卷二十二 [M] . 北京：中华书局，1996: 316
⑦ [宋]欧阳修. 新唐书卷二十二 [M] . 北京：中华书局，1996:316
⑧ [后晋]刘昫. 旧唐书卷二十八 [M] . 北京：中华书局，1999:2993
⑨ [元]脱脱. 宋史卷一百四十二 [M] . 北京：中华书局，1999:2239
⑩ 所奏凡十八调、四十大曲:……法曲部,其曲二,一曰道调宫《望瀛》,二曰小石调《献仙音》。乐用琵琶、

意的是，《宋史》乐志中并没有明确指出教坊四部乐的名称。有关宋代教坊四部乐的名称，主要有以下几种观点：

第一，大曲部、法曲部、龟兹部、鼓笛部。杨荫浏《中国古代音乐史稿》、《中国大百科全书》音乐舞蹈卷“教坊”条，以及一部分音乐通史类著作，均持此说。

第二，法曲部、龟兹部、鼓笛部、云韶部。详见岸边成雄《唐代音乐史的研究》、张世彬《中国音乐史论述稿》、黎国韬《唐宋四部乐考略》等著述。

第三，阴法鲁《唐宋大曲之来源》一书亦论及宋代教坊四部，其观点是:坐部、法曲部、鼓笛部(原注:鼓笛部疑即立部)、龟兹部。

第四，王小盾《唐代乐部研究》(未刊稿)认为代教坊四部是法曲部、龟兹部、鼓笛部、鼓吹部。

张国强在《宋初教坊四部与云韶部关系考述》一文中认为法曲部作为宋代教坊四部之中的一部，并无分歧[①]。宋朝的教坊四部乐，将唐朝的法部改称为法曲部。梨园演奏的新俗乐（俗乐与胡乐的融合），是以法曲为载体流传于世。法曲来源于坐部伎中的俗乐，是唐末新俗乐的中心。宋朝教坊，继承唐末的新俗乐，亦设立四部乐。其将唐代四部乐中的胡乐部改称为法曲部。此是法曲在宋代的遗声。岸边成雄所著的《唐代音乐史的研究》综合各种资料，认为宋代教坊四部乃继承唐代太常四部乐而来，二者之间的传承关系是：

唐代太常四部乐:胡部、　龟兹部、鼓笛部、大鼓部。

↓　　↓　　↓　　↓　　↓

宋代教坊四部乐：法曲部、龟兹部、鼓笛部、云韶部。[②]

宋代以后，正史中记载法曲的条目已寥寥无几。《辽史》乐志中记载，“曲宴宋国使乐次时，酒六行：笙独吹，合《法曲》[③]”。

清代时仍有法曲一词的记载。《清史稿》中有铙歌法曲，但其乐为军乐。《清史稿》卷九十四 （志六十九乐一）载：“有卤簿导迎乐，巡跸用之。又制铙歌法曲，奋武敌忾，宣鬯八风，以俪汉世短箫。而满洲旧舞，是曰莽式，率以兰锜世裔充选，所陈皆辽沈故事，作麾旄弢矢跃马涖阵之容，屈伸进反轻蹻俯仰之节，歌辞异汉，不颁太常，所谓缵业垂统，前王不忘者欤？[④]”

在清代所创作的一些文学作品中还能够依稀找到法曲的影子。“高宗（爱新觉罗·弘历1735-1796）睿性聪强，邃于乐律，凡乐工进御钧天法曲，时换新声。每盼睛，则令奏月殿云开之曲、如太常法曲，究系正声[⑤]”。至乾隆年间还曾既有法曲的诗句，描写云璈法曲演奏

箜篌、五弦、筝、笙、觱栗、方响、拍板。龟兹部,其曲二,皆双调,一曰《宇宙清》,二曰《感皇恩》。乐用觱栗、笛、羯鼓、腰鼓、揩鼓、鸡楼鼓、鼗鼓、拍板。鼓笛部,乐用三色笛、杖鼓、拍板。[元]脱脱.宋史卷一百四十二 [M] .北京：中华书局，1999:2240

① 张国强.宋初教坊四部与云韶部关系考述.中国音乐学 2004 年第 3 期:55

② [日]岸边成雄.唐代音乐史的研究[M].台北：台湾中华书局印行，1973:681

③ [元]脱脱.辽史卷五十四 [M] .北京:中华书局，1999:542

④ 赵尔.清史稿卷九十四.续修四库全书 296 册.上海:上海古籍出版社,1995：183

⑤ [清]陈康棋.《郎潜纪闻》卷九

的清商乐。

“海上蟠桃乍熟，日边红杏初芳，慈帏履庆承天贶，景福正绵长。（一解）启蓬莱，排仙仗，露溥溥，凝仙掌，祎衣翟服烂明珰。耀金铺，日拥扶桑。喜风和骀荡，炉熏百和香，太平有象，孝德光昌。（二解）殿当中，云光瀁，驾临轩，金闺敞，孝思不匮重天常。展瑶函，宝册辉煌。喜风和骀荡，炉熏百和香。太平有象，孝德光昌。（三解）紫霞杯，葡萄酿，九华镫，芙蓉桁，流霞绀雪酌天浆。颂期颐，地久天长。喜风和骀荡，炉熏百和香。太平有象，孝德光昌。（四解）玉衡平，金波朗，湛露融，阶蓂长，云璈法曲奏清商。奉慈徽，长信传芳。喜风和骀荡，炉熏百和香。太平有象，孝德光昌。（五解）万方玉食尊亲养，孝治烝烝天下仰，敬歌万寿无疆[①]”。虽然唐宋后遗留的法曲作品在清代已没有踪影，仅仅留下文学创作上的想象而已了，但是清代仍然把演奏法曲的时代看作是太平盛世。

四、结语

法曲起源于汉魏之际流行的俗乐-清商乐，至隋代时史籍中第一次出现法曲一词。隋代的法曲仍是以清商乐为主导地位，至唐代，多元文化和统治者的喜好直接影响法曲的音乐风格。统治者对胡乐、宫廷宴飨乐的热衷，体现在法曲风格的转变和法曲作品来源上。玄宗对胡乐的喜爱，体现于法曲在天宝末年与胡乐合作，爱好雅乐的文宗时法曲风格偏重于雅乐。唐代是法曲最兴盛的时期，从“太宗《破阵乐》，高宗《一戎大定乐》，武后《长生乐》，明皇《赤白桃李花》，皆法曲尤妙者”[②]可知法曲在唐代的发展是空前的，历任皇帝都不乏有法曲的经典之作。随着唐代十部乐及二部伎的发展，吸收了清商乐的坐部伎被喜爱音乐的玄宗重视，俗乐不断与胡乐融合，从而形成中唐时期宫廷音乐的核心音乐—新俗乐。中唐以后，随着唐王朝国力的衰败和皇帝的喜好，法曲逐渐趋于没落。在宋代的典籍中，仍可见法曲音乐。宋朝教坊，继承唐末的新俗乐，亦设立四部乐。其将唐代四部乐中的胡乐部改称为法曲部。此是法曲在宋代的遗声。宋代以后，正史中记载法曲的条目已寥寥无几。清代仍有法曲一词的记载。《清史稿》中有铙歌法曲，但其乐为军乐，已不是唐代法曲的遗声，仅同名而已。后人只能从诗歌中去寻找法曲的踪影来体会它独特的魅力了。

第二节 法曲与梨园

梨园，在当代人的眼中认为是古代对戏班子的别称，在习惯上称戏班、剧团为“梨园”，称戏曲演员为“梨园弟子”，把几代人从事戏曲的家庭称为“梨园世家”，戏曲界称为“梨园界”等等。此称谓在清代已深入人心，如吴敬梓的《儒林外史》中第二十五回(鲍文卿南京遇旧 倪廷玺安庆招亲)载，“鲍文卿道：“在下姓鲍，舍下住在水西门，原是梨园行业[③]。”在

① 赵尔.清史稿卷一0四.续修四库全书296册.上海：上海古籍出版社,1995:250
② [宋]陈旸.乐书卷一一八八.文渊阁四库全书211册.台北:台湾商务印书馆1986:848
③ [清]吴敬梓.儒林外史.续修四库全书卷1795册.上海：上海古籍出版社:216

宋代的典籍中，梨园是指唐代的一种宫廷音乐制度，与后世的戏曲没有直接联系。本文所考查的梨园范畴是宫廷音乐制度。

梨园在唐代，是建在禁苑中的皇家园林，供皇帝玩乐使用。在玄宗之前，其大多是皇帝宴飨百官和宾客的场所[①]。梨园除了进行宴飨活动以外，还举行拔河等大型娱乐活动[②]。这时的梨园，仅是皇宫中多处园林中的一所，因遍种梨树而得名。其中虽有歌舞音乐活动，多是适应皇帝的活动而存在的。自唐玄宗始，梨园这一名称有其新的意义。从开元二年（714）设梨园教习法曲始，梨园称为一个宫廷音乐机构，其中有细致的组织活动和分工，有特定的音乐演出形式和风格，有特制的改编曲和新曲。梨园从此成为玄宗音乐活动的中心，其意义与“梨园”以不同，梨园制度是玄宗首创的。

一、梨园的变迁

根据《新唐书》、《唐会要》、《明皇杂录》等史料记载，梨园创设时间为开元二年（714）[③]，与左右教坊同年设立，由玄宗坐从部伎子弟中挑选三百人为梨园弟子而成立的。按《明皇杂录》所记史料较为可信，其对开元二年及天宝中有关设立梨园的情形，有详细的记载。《新唐书》所记载的内容，没有成立的时间，它的成书是参照《唐会要》等史料而成的。

本人认为，梨园至少已在开元二年设立，在开元二年（714）以前，就已经在梨园中演奏法曲。开元二年随着确立设置梨园为法曲的教习场所，梨园音乐制度由此兴起。开元至天宝四十余年间，宫廷贵族的音乐文化，呈现灿烂景象。直到天宝末年的安史之乱，才被荒废。“白头垂淚语，梨园五十年”[④]。《新唐书》卷二十二礼乐志载：“其后巨盗起，陷两京，自此天下用兵不息，而离宫苑囿遂以荒堙，独其余声遗曲传人间，闻者为之悲凉感动”[⑤]。禁苑梨园与东宫的宜春院都遭到同样的命运，如陈旸《乐书》卷一八八俗乐部所述，梨园弟子大半佚散，“独其余声遗曲传人间”[⑥]。到玄宗还都、肃宗即位以后，“代宗繇广平王，复二京梨园”[⑦]。至此，东西两京的梨园再度复兴。据《唐会要》卷三十四中杂录载，梨园的恢复虽未达到昔日盛况，但其复兴的结果，仅冗员就有三百余人[⑧]。大历十四年（779），政府诏罢梨园伶史及官冗食者三百余人留太常寺。文宗太和八年，曾使用法曲弟子的名称，开成元年，演奏云韶法曲。开成三年（838），法曲称为仙韶曲，梨园改称仙韶院[⑨]。开成三年以后，梨园的名称消失，法曲也改记为俗乐。至仙韶院的名称消失以后，梨园在后世的遗留也随之消失，但详细年代没有记载。

---

① [后晋]刘昫. 旧唐书音乐志卷七 [M] . 北京：中华书局，1999：98
② [后晋]刘昫. 旧唐书音乐志卷二十八 [M] . 北京：中华书局，1999：100
③以史考之，开元二年正月已置梨园弟子。[宋]程大昌. 雍录. 文渊阁四库全书. 台北：台湾商务印书馆, 1986:386
④ [唐]白居易. 白氏长庆集卷十九. 文渊阁四库全书 1080 册. 台北：台湾商务印书馆, 1986:221
⑤ [宋]欧阳修. 新唐书卷二十二 [M] . 北京：中华书局，1996：316
⑥ [宋]欧阳修. 新唐书卷二十二 [M] . 北京：中华书局，1996:316
⑦ [宋]欧阳修. 新唐书卷二十二 [M] . 北京：中华书局，1996：316
⑧ [宋]王溥. 唐会要卷三十四. 文渊阁四库全书 606 册. 台北：台湾商务印书馆，1986:466
⑨ [后晋]刘昫. 旧唐书音乐志卷二十八 [M] . 北京：中华书局，1999：390

二、梨园乐人

梨园弟子原为玄宗选坐部伎子弟三百人在梨园教习法曲而得名。其后梨园弟子范围不断扩大，与法曲有关的乐人都统称为梨园弟子。梨园的乐人包括乐官与乐工两类。

（一）乐官

梨园乐官的称谓为梨园使、梨园判官与梨园供奉官等，如《资治通鉴》卷225《唐纪四十一》"代宗大历十四年："诏罢省四方贡献不急者，又罢梨园使及乐工三百余人"[①]；《新唐书》卷22《礼十二》："代宗睬广平王复二京，梨园供奉官刘日进制《福应长宁乐》十八曲以献，皆宫调也"[②]；《旧唐书》卷12、《新唐书》卷22礼乐志、《旧唐书》卷29音乐志等均有梨园伶官的称谓。梨园使、伶官、供奉官等都是乐官而非乐工。

（二）乐工

梨园乐人中除少数负责管理的乐官以外，其主体是乐工。关于梨园乐人的名称，共有梨园弟子、皇帝梨园弟子、皇帝弟子、及法曲弟子等四种称呼。其中经常使用的名称为梨园弟子，从梨园成立至后世，此称谓都屡有记载。初见于《旧唐书》卷190王维传。此外，《新唐书》卷130及《资治通鉴》卷218等文献中均有记载。名称中，其最少见者为法曲弟子，仅《旧唐书》卷169李训传有记载。

梨园乐工来源于太常寺乐工、宫女、教坊的乐伎与小部四个方面。

1，太常寺乐工

梨园教习的法曲在当时对演员的演奏水平要求很高，故选太常寺乐工中的坐部伎乐工子弟担任。这是因为太常寺中技术好的入坐部伎，差的入立部伎，在立部伎中也担当不好的就进入雅乐部。这部分坐部伎乐工子弟是由男性乐人和女性乐人组成的，在典籍中没有像梨园的其他机构一样说明乐人的性别。梨园弟子是以太常寺乐工为主体构成，《唐会要》卷三十四载大历十四年（779）罢三百余冗员的梨园乐工为太常寺乐工，这是梨园与教坊的区别。也由此可知梨园在其发展中不断的在扩大，与创设之初相比具有相当大的规模。

2，宫女

梨园乐工除太常寺乐工为主外，其次为宫女，《新唐书》载有"宫女数百亦为梨园弟子"[③]。此外，《明皇杂录》载："天宝中，上命宫女数百为梨园弟子。皆居宜春北院"[④]。

3，教坊乐人

《资治通鉴》卷211载："（开元二年）又选乐工数百人，自教法曲于梨园，谓之"皇帝梨园弟子"。又教宫女使习之。又选伎女，置宜春院，给赐其家"[⑤]。这在教坊记中也有体现。因此，教坊乐人为梨园弟子构成的一份子，其人数不明，宫女住在宜春北院，教坊乐人住在

① [宋]司马光.资治通鉴二二五卷 [M] .北京：中华书局，2009年5月第一版:9484
② [宋]欧阳修.新唐书卷二十二 [M] .北京：中华书局，1996：316
③ [宋]欧阳修.新唐书卷二十二 [M] .北京：中华书局，1996：315
④ [唐]郑处诲.明皇杂录.文渊阁四库全书1035册. 台北：台湾商务印书馆， 1986:517
⑤ [宋]司马光.资治通鉴 [M] .北京：中华书局，2009年5月第一版，P8826

宜春院。

4，小部音声

《明皇杂录》："梨园法部置小部音声，凡三十余人。皆十五以下。即十五岁以下小儿三十余人，属于梨园，从事音声者，成为小部"[①]。根据《长安志》卷六东内苑条："会昌元年，造内园小儿坊。旁有看乐殿，内教……"[②]。据《新唐书》卷208田孜传载，唐僖宗时极宠内园小儿，其人数多达二百余人[③]。唐末，朱全忠尽杀左右黄门内园小儿五百人[④]，至此，小部消失。

三、梨园机构

梨园在唐代宫廷，其体系与太常寺、教坊并立。梨园下属不仅有梨园本院，根据乐工的来源和表演上的差异，还设有宜春院、宜春北院和内园小儿坊等机构。

1，梨园本院

梨园本院是梨园来自太常寺乐工的教习场所，是梨园机构的主体，位于禁苑中的梨园。隋初建造的大兴城是中国古代最大的都城，隋亡后唐袭用之，改名为长安城，并进行了扩建，使之更加浩大无比。梨园在禁苑中，保卫皇城的禁军驻扎在禁苑中[⑤]。禁苑在宫城之北（隋曰大兴苑，开皇元年置），禁苑面积十分广阔，据《长安志》载："禁苑也者，隋大兴苑也，其西则汉之长安四城，皆在包并之内。苑东距灞而北抵渭，广輪所及自周一百二十里。东西距二十七里，南北三十二里。亦隶苑中四面皆有监。南面大乐监，北面旧宅监，东监、西监分掌宫中植种及修葺园囿等事。又置苑总监领之，皆隶司农寺"[⑥]。四监封畛之内，而大明宫地基乃取禁苑中的射殿，其广袤可以想象。

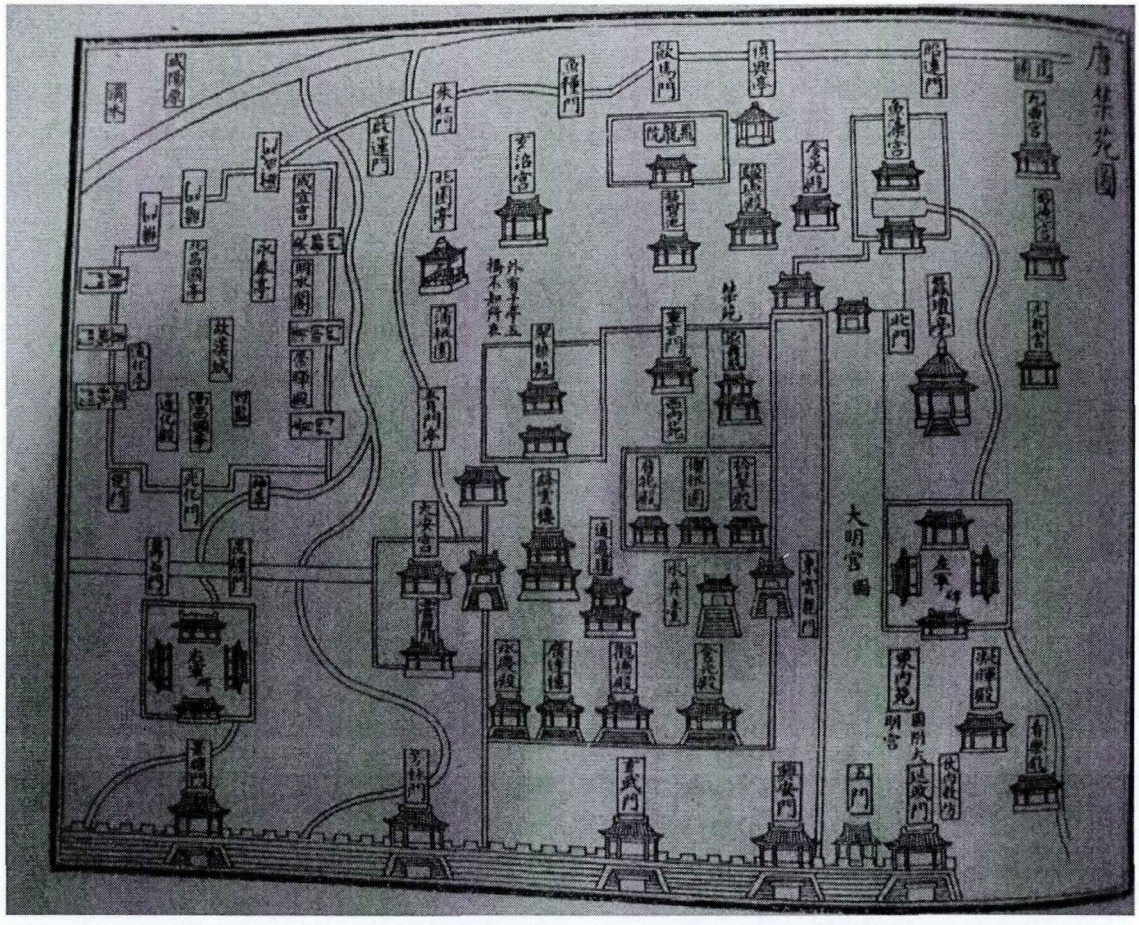
梨园在禁苑中西南角[⑦]。关于梨园在禁苑的具体位置，是跟据"光化门之北"来判断的。但是，关于光华门的位置，现存记载禁苑的史料，以《长安志》、《雍录》、《长安图志》等为主，存在两种不同的说法。

一是认为光化、景曜、芳林三门是由西向东依次排列的，如《雍录》载："梨园在光化门北，光化门者禁苑南面头第一门，在芳林、景曜门之西也"[⑧]。程大昌（1123-1195）所著《雍录》是编考订关中古迹，以《三辅黄图》、《唐六典》、宋敏求《长安志》、吕大防《长安图记》及绍兴《秘书省图》（案书中称阁图者，即《秘书省图》）诸书，互相考证。其特点是注重与政治制度、军事活动有关的地理位置，设有许多军政机构、交通路线的专题。但不少专题只是转引资料，并无考辨。所绘地图亦粗疏简略。因此，《雍录》以《长安志》为准。

---

① [唐]郑处诲. 明皇杂录. 文渊阁四库全书 1035 册. 台北：台湾商务印书馆， 1986:517
② [唐]郑处诲. 明皇杂录. 文渊阁四库全书 1035 册. 台北：台湾商务印书馆, 1986:508
③ [宋]欧阳修. 新唐书卷二十二 [M] . 北京：中华书局，1996: 4492
④ [宋]欧阳修. 新唐书卷二十二 [M] . 北京：中华书局，1996: 4816
⑤ [宋]程大昌. 雍录. 文渊阁四库全书 587 册. 台北：台湾商务印书馆，1986:384
⑥ [宋]宋敏求. 长安志. 文渊阁四库全书 587 册. 台北：台湾商务印书馆, 1986:114
⑦ [宋]程大昌. 雍录. 文渊阁四库全书 587 册. 台北：台湾商务印书馆, 1986:386
⑧ [宋]程大昌. 雍录. 文渊阁四库全书 587 册. 台北：台湾商务印书馆，1986:384

另一种认为光华门在景曜、芳林二门之北，以元代李好文编制《长安志图》为代表。本书乃好文于至正元年（1341）自国子祭酒改陕西行台治书，至正六年（1347）再任陕西时作也。其中包括城市图、官坊图、古迹图和农田水利图等多幅。清人将图并入《长安志》，图名由《长安图记》改为《长安志图》。三卷，上卷为汉唐城市宫坊等图，以宋吕大防所跋之《长安城图》为蓝本，订正其疏讹。次为古迹陵墓，以宋游师雄图为蓝本。末卷为《泾渠图说》，元李惟中撰。其中图志杂说十八篇为作者自撰，考证详明。但亦有沿袭旧图之误而未及订正处。在李好文所绘的《长安志图》中，光化、景曜、芳林三门并未由西向东依次排列的。如图 1-2-1[①]：



本人根据崔大庸所著《汉唐考古文论》，认同《长安志》的观点，即光化、景曜、芳林三门是由西向东依次排列的。在《汉唐考古文论》中，根据对唐长安城的实地考古发掘，“北墙的中部和宫城的北墙合而为一，在宫城以西的北墙有芳林门、景耀门和光化门。宫城之东的北墙有兴安门，原是北通禁苑的北门，唐初修成大明宫后辟为南城门之一”[②]。

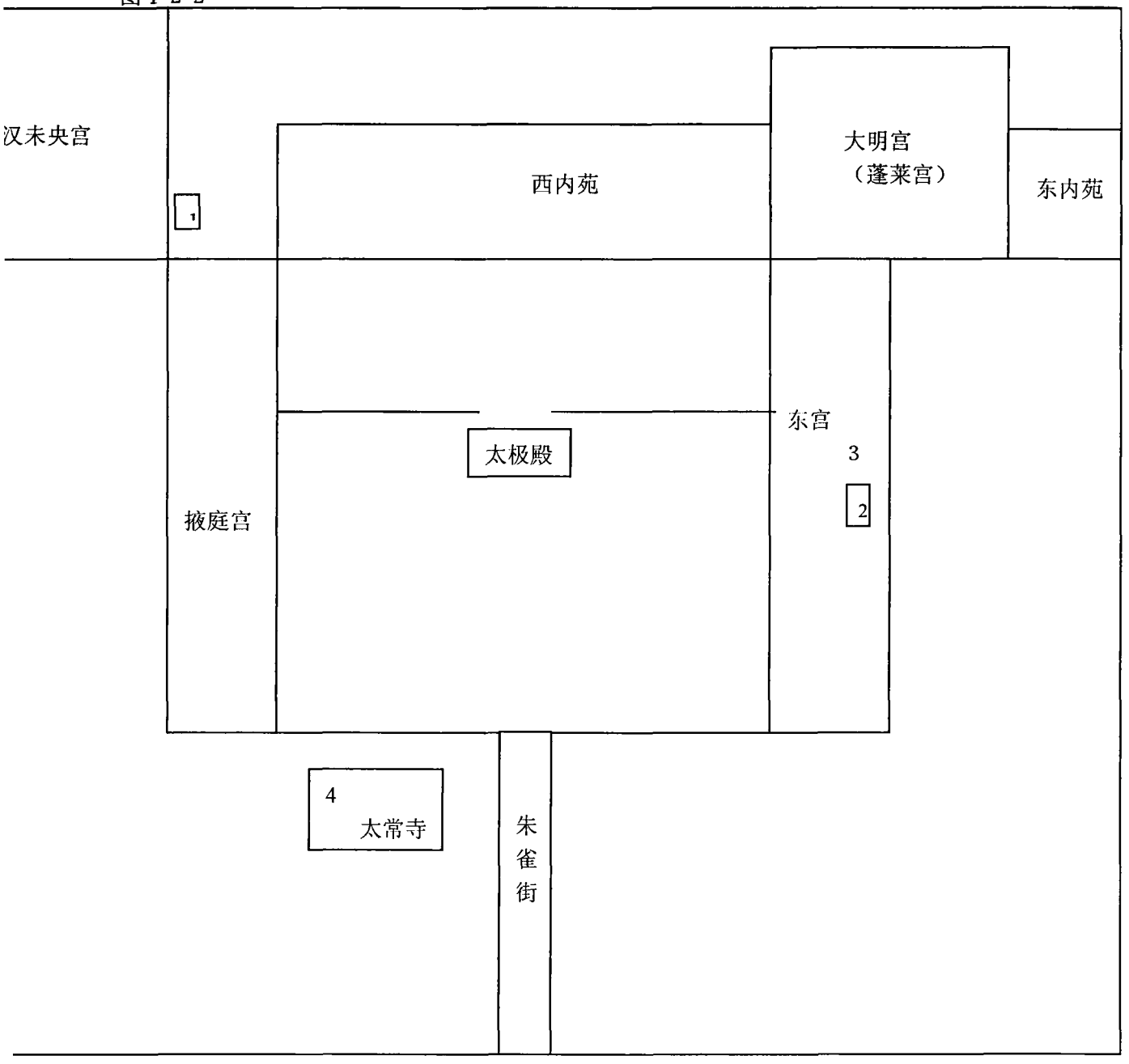
梨园各机构所在位置，笔者根据《长安志》所载，结合《汉唐考古新论》中对唐长安城

① 元·李好文：《长安图志》文渊阁四库全书 587 册，台北：台湾商务印书馆，民国 75 年（1986），p475
② 崔大庸.汉唐考古文论.济南：山东大学出版社，2009 年 3 月第一版:377

的发掘报告所复原唐长安城，如图 1-2-2 所示：

1、梨园　2、宜春院 3、宜春北院　4、太常梨园别教院

图 1-2-2



2、梨园别教院

太常梨园别教院，隶属于太常寺，是法曲教习乐章的场所。其性质与梨园本院相同，是梨园驻太常寺的分支机构。根据新唐书卷 480 百官志，太常寺太乐署条注中载有：有别教院（开成三年，改法曲所处院曰仙韶院），以及《旧唐书》音乐志有关梨园的记载："太常又有别教院，教供奉新曲。太常每凌晨，鼓笛乱发于太乐署。别教院廪食常千人，宫中居宜春院。玄宗又制新曲四十馀，又新制乐谱"[①]。太乐署供奉曲名及改诸乐名中的二百余首乐曲。其

① [后晋]刘昫. 旧唐书音乐志卷二十八 [M]. 北京：中华书局，1999：709

乐曲中包括玄宗新制的乐曲在内，但大部分为俗乐曲与胡乐曲。法曲在别教院教习的乐曲之内。太常梨园别教院位于太常寺的西北部至西壁地方。关于别教院的人数，“别教院廪食常千人”[①]。

3、宜春北院

关于宜春北院的位置，有两种说法：一是长安志卷六东宫章中认为嘉德门东有奉化门，北有宜春宫。“门外•••道西有命妇院、宜春北院”。二是两京城防考认为宜春北院是位于宜春宫与宜春门之北。前者认为在宜春宫之南，后者认为在北。关于宜春、宜秋两宫位于东宫最北端的东西两侧，宜春北院应位于宜春宫之北，本人支持两京城防考的观点。

4、宜春院

关于宜春院的位置，根据《资治通鉴》卷211开元二年条载：“又选伎女，置宜春院”，其位置不详。在岸边成雄所著的《唐代音乐史的研究》一书中认为宜春院在宜春门之内近射殿的位置，或在宜春宫东侧。

5、内园小儿坊

记载梨园小部的史料较少，所以具体位置不详。因其演唱法曲或可能居于梨园本院中。唐末设于宫内，据《长安志》卷六东内苑载：“会昌元年（841），造内园小儿坊，旁有看乐殿，内教坊：元和十四年（819）后置仗内教坊”[②]。

四、结语

作为皇帝游玩的梨园，由于玄宗的介入，其逐渐从皇家园林的性质转变为音乐机构。梨园制度是随着法曲音乐的隆盛而发展起来的，玄宗的音乐活动主要集中与梨园内，梨园制度中的其他机构，如太常梨园别教院、宜春北院等为了适应不断扩大的音乐需求，才应运而生的。分析梨园机构可以看出，梨园本院、宜春院、宜春北院、太常梨园别教院、小儿坊等各机构分布在皇城的各个角落，皇帝不仅要在梨园中教习、欣赏法曲，在宫廷中的其他角落，玄宗希望能够随时随地的依照自己的喜好欣赏音乐，这是梨园机构形成到如此规模的动因。梨园制度从开元二年（714）设立，到开成三年（838），法曲称为仙韶曲，梨园改称仙韶院，共经历近了124年的时间。虽然梨园制度的存在非常短暂，但其音乐是经过数百年的西域音乐涌入和沉淀，俗乐与胡乐经过并立到融合的阶段。最终在玄宗朝，登上其历史辉煌时期的顶峰。

第三节　大曲与法曲

关于大曲和法乐的关系，学者们的主要观点有：其一，法曲是大曲中的一部分，以王安潮《唐大曲考》为代表：正如大曲归教坊所管辖，唐代还有所称为“法曲”的一类作品，它为梨园“法部”所辖并演出。从音乐风格上看，法曲与大曲有异，但从结构规模上看，其结

① [后晋]刘昫.旧唐书音乐志卷二十八[M].北京：中华书局，1999：709
② [宋]宋敏求.长安志卷六.文渊阁四库全书587册.台北：台湾商务印书馆，1986:117

构大都较长大。张炎《词源》认为大曲之片数与法曲相上下，而法曲之拍也与大曲相上下，由此知大曲与法曲在结构组织上大同小异。所以，法曲历来作为大曲中的组成部分[①]。其二，法曲与大曲没有关系，以李石根《法曲辨》为代表："在唐代，法曲就是法曲，别无他名，也绝非其它音乐体载所能代替"[②]。

"大曲"一词，最早见于蔡邕《女训》："凡鼓小曲，五终则止，大曲三终则止"[③]。"大曲"与"小曲"相对，指规模较大的琴曲，因体制较小曲相对长，故表演的遍数较小曲少。关于大曲的具体记载，最早见于《宋书》乐志所载十五大曲，与但歌、相和歌、清商三调（平调、清调、瑟调）并列。从《宋书》乐志中所载十五大曲的体制来看，其在正曲之外，前有"艳"，后有"趋"或"乱"。学界通常认为，"艳"大约是一种"序曲"，"乱"则是结束部分的乐章。此外，郭茂倩《乐府诗集》卷四十三"大曲"中引《古今乐录》有云："凡诸大曲竟，黄老弹独出舞，无辞"[④]。可见大曲除了器乐、歌唱，当还有舞蹈。因此，大曲乃是综合了歌、舞、器乐等多种表演方式、由若干乐章组成的大型乐曲。凡遍数多而可称"大遍"者为大曲，唐代的大曲，是由庞大的三大段变奏形式构成，每大段由不定的若干小段组合：一、散序，乐队乐器（缓慢的自由节奏）；二、中序，乐队乐器与歌队声乐（慢板的固定节奏）；三、乐队器乐、歌队声乐与舞队舞蹈（逐段加速节奏愈急迫至高潮）。

一、命名

大曲之名与结构有关，与音乐并无关，法曲是根据其音乐体裁而得名。丘琼荪《燕乐探微》中讲："法曲之有异于其它乐曲者，主要在音乐，声音雅淡，比之喧闹的龟兹乐迥不相同。大曲的含义很简单，惟在遍数上分别，与音乐无关。故大曲中有法曲，有非法曲；而法曲中有大曲，有非大曲"[⑤]。因此，唐代的雅乐、清乐、燕乐、俗乐、法曲等均有"大曲"的音乐结构。即无论是什么样的音乐体裁，从音乐结构上来说，只要是结构长大的乐曲都是大曲。如《破阵乐》、《霓裳羽衣曲》等，可知唐时所谓的法曲和大曲并非区分得很明显，从结构上看，两者皆为长大之舞曲。

二、结构

就曲式结构而言，法曲从隋代到唐代是一直在变化发展的。法曲在隋代时的结构是"乐曲+解曲"的形式，《新唐书》礼乐志卷22记载："初，隋有法曲，……隋场帝厌其声澹，曲终复加解音"[⑥]。而关于"解音"，南卓《羯鼓录》中载："凡曲有意尽而声不尽者，须以他曲解之，如《耶婆色鸡》用《屈拓急遍》解，《屈拓》用《浑脱》解之类是也"[⑦]。显然，"解

① 王安潮.唐大曲考:20
② 李石根.法曲辨［J］.交响.2002(2):26
③ ［宋］李昉.太平御览卷577.上海图书馆线善本，605014-115
④ ［宋］郭茂倩.乐府诗集卷四十三.文渊阁四库全书1347册.台北：台湾商务印书馆，1986:389
⑤ 丘琼荪.燕乐探微［M］.上海:上海古籍出版社,1981:100
⑥ ［宋］欧阳修.新唐书卷二十二［M］.北京：中华书局，1996：315
⑦ ［宋］南卓.羯鼓录.沈阳：辽宁教育出版社,1998年2月:8

音”具有以“急遍”性质的“他曲”解前曲清雅的功能。

法曲发展到唐代，在曲式基本使用大曲的形式，如《霓裳羽衣曲》等。王灼《碧鸡漫志》卷3:“凡大曲有散序、靸、排遍、攭、正攭、入破、虚催、实催、衮遍、歇拍、杀衮，始成一曲、谓之大遍。而《凉州》排遍，予曾见一本，有二十四段。凡大曲，就本宫调制引、序、慢、近、令，盖度曲者常态”。又曰:“沉氏所列各名，与现存大曲不合，其义多不可解”[①]。但是，法曲中还有一部分是小遍的结构，篇幅并不长大。例如唐法曲中的《献仙音》，曲三遍而止[②]。据《词源》载，大曲与法曲二者具有明显的特征：

词以协音为先，音者何，谱是也。古人按律制谱，以词定声，此正声依永律和声之遗意。有法曲，有五十四大曲，有慢曲。若曰法曲，则以倍四头管品之，即苹篥也。其声清越。大曲则以倍六头管品之，其声流美。即歌者所谓曲破，如望瀛，如献仙音，乃法曲，其源自唐来。如六么，如降黄龙，乃大曲，唐时鲜有闻。法曲有散序、歌头，音声近古，大曲有所不及。若大曲亦有歌者，有谱而无曲，片数与法曲相上下。其说亦在歌者称停紧慢，调停音节，方为绝唱。惟慢曲引近则不同。名曰小唱，须得声字清圆，以哑笙篥合之，其音甚正，箫则弗及也。慢曲不过百余字，中间抑扬高下，丁、抗、掣、拽，有大顿、小顿、大住、小住、打、揩等字。真所谓上如抗，下如坠，曲如折，止如槁木，倨中矩，句中钩，汇汇乎端如贯珠之语，斯为难矣[③]。

三、使用乐器

二者使用的乐器有所不同。白居易在《霓裳羽衣舞歌》中说，凡法曲之初，众乐不齐，唯金石、丝竹次第发声，霓裳序初亦复如此[④]。另，《新唐书》礼乐志记载:其器有饶、钹、钟、磬、洞箫、琵琶……其声金、石、丝、竹以次作[⑤]。可见法曲的乐队具有其独特风格，大都以钟、磬等中国固有乐器为主。而唐大曲的乐队形式多样，根据不同来源的作品而乐队不同。凡是结构长大的乐曲都可以称为大曲，因此演奏大曲所使用的乐器也是十分广泛。例如：“龟兹乐队则以曲项琵琶、竖箜篌、羯鼓、都昙鼓、答腊鼓、鸡娄鼓等龟兹民族乐器为主。安国乐队则有笛、双笙篥、铜钹等龟兹乐器，是一个清乐与龟兹乐的混合乐队。燕乐乐队比较特殊，是从当时各种乐队里选出其中某些乐器，配成各不同音区的乐器组，如大、小曲项琵琶和五弦琵琶，大、小笙，短笛、尺八、长笛，小箜篌、卧箜篌、大箜篌、铜钹等，组成一个规模很大的综合性乐队”[⑥]。唐大曲的伴奏乐器形式多样，有雅乐大曲、清乐大曲、燕乐大曲等三种不同乐队编制[⑦]。

---

① [宋]王灼.碧鸡漫志卷三.沈阳：辽宁教育出版社,1998年2月:22
② [明]杨慎.《词品》卷一
③ [宋] 张炎:《词源》，续修四库全书1733册.上海：上海古籍出版社，1995
④ [唐]白居易.白氏长庆集.文渊阁四库全书卷1080.台北：台湾商务印书馆， 1986:238-239
⑤ [宋]欧阳修.新唐书卷二十二 [M] .北京：中华书局，1996: 315
⑥ 余文博.法曲是大曲吗?对某些法曲观点的若干质疑.广西艺术学院学报《艺术探索》,2006年第20卷第5期:36
⑦ 王维真.汉唐大曲研究.台北:学艺出版社，1988年初版:150

四、曲目

记载唐代法曲曲目的文献主要有：

《唐会要》卷三十三《雅乐》记载："太常梨园别教院，教法曲乐章等：《王昭君乐》一章，《倾杯乐》一章，《破阵乐》一章，《圣明乐》一章，《五更转乐》一章，《玉树后庭花乐》一章，《泛龙舟乐》一章，《万岁长生乐》一章，《饮酒乐》一章，《逗百草乐》一章，《云韶乐》一章，十二章"[①]。郭茂倩《乐府诗集》载："法曲起源于唐，谓之法部，其曲之妙者，有《破阵乐》、《一介大定乐》、《长生乐》、《赤白桃李花》，余曲有《堂堂》、《望瀛》、《霓裳羽衣》、《献仙音》、《献天花》之类，总名法曲"[②]。《新唐书》卷22曰："文宗好雅乐，诏太常卿冯定采开元雅乐制《云韶法曲》及《霓裳羽衣舞曲》。《云韶乐》有玉势四虚，琴、瑟、筑、萧、旋、篱、跋膝、笙、竽皆一，登歌四人，分立堂上下，童子五人，绣衣执金莲花以导，舞者三百人，阶下设锦筵，遇内宴乃奏"[③]。陈旸《乐书》卷一八八曰："太宗《破阵乐》、高宗《一戎大定乐》、武后《长生乐》、明皇《赤白桃李花》，皆法曲尤妙者。其余如《霓裳羽衣》、《望瀛》、《献仙音》、《听龙吟》、《碧天雁》、《献天花》之类，不可胜纪"[④]。综上所述，唐代法曲可考者有：《破阵乐》、《一戎大定乐》、《长生乐》、《赤白桃李花》、《堂堂》、《望瀛》、《霓裳羽衣》、《献仙音》、《献天花》、《玉树后庭花》、《春莺啭》、《五更转》、《王昭君》、《思归乐》、《圣明乐》、《饮酒乐》、《斗百草》《云韶乐》、《泛龙舟》、《听龙吟》、《碧天雁》等共计二十五首。这些作品只是当时法曲中的一部分，从《旧唐书》"玄宗又制新曲四十余"中可知尚有大量作品散佚。

关于大曲曲目的考察，阴法鲁《唐宋大曲之来源及其组织》、任半塘《教坊记笺订》等论著已对此经行了详细的论述，现仅列出史籍中记载的部分大曲名称，如下：

《教坊记》列有46曲：

1、《踏金莲》；2、《绿腰》；3、《凉州》；4、《薄媚》；5、《贺圣乐》；6、《伊州》；7、《甘州》；8、《泛龙舟》；9、《采桑》；10、《千秋乐》；11、《霓裳》；12、《后庭花》；13、《伴侣》；14、《雨霖铃》；15、《拓枝》；16、《胡僧破》；17、《平翻》；18、《相驰逼》；19、《吕太后》；20、《突厥三台》；21、《大宝》；22、《一斗盐》；23、《羊头神》；24、《大姊》；25、《舞一姊》；26、《急月记》；27、《断弓弦》；28、《碧宵吟》；29、《穿心蛮》；30、《罗步底》；31、《回波乐》；32、《千春乐》；33、《龟兹乐》；34、《醉浑脱》；35、《映山鸡》；36、《昊破》；37、《四会子》；38、《安公子》；39、《舞春风》；40、《迎春风》；41、《看江波》；42、《寒雁子》；43、《又中春》；44、《玩中秋》；45、《迎仙客》；46、《同心结》[⑤]。

宋代时，曾留有四十首大曲曲目。在《宋史》乐志中，详细记载了大曲曲目及其宫调，

① [宋]王溥.唐会要卷三十三.文渊阁四库全书606册.台北:台湾商务印书馆,1986:456
② [宋]郭茂倩.乐府诗集卷九十六.文渊阁四库全书1348册. 台北:台湾商务印书馆, 1986:P173
③ [宋]欧阳修.新唐书卷二十二 [M] .北京：中华书局，1996:316
④ [宋]陈旸.乐书卷一八八.文渊阁四库全书211册.台北:台湾商务印书馆， 1986:848
⑤ [唐]崔令钦.教坊记.沈阳：辽宁教育出版社,1998年2月:5-6

宋时大曲所使用的乐器有琵琶、箜篌、五弦琴、筝、笙、觱栗、笛、方响、羯鼓、杖鼓、拍板。其曲目如下：

正宫调《梁州》、《瀛府》、《齐天乐》；中吕宫《万年欢》、《剑器》；道调宫，《梁州》、《薄媚》、《大圣乐》；南吕宫《瀛府》、《薄媚》；仙吕宫《梁州》、《保金枝》、《延寿乐》；黄钟宫《梁州》、《中和乐》、《剑器》；越调《伊州》、《石州》；大石调《清平乐》、《大明乐》；双调《降圣乐》、《新水调》、《采莲》；小石调，《胡渭州》、《嘉庆乐》歇指调《伊州》、《君臣相遇乐》、《庆云乐》；林钟商，《贺皇恩》、《泛清波》、《胡渭州》；中吕调《绿腰》、《道人欢》；南吕调《绿腰》《罢金钲》；仙吕调《绿腰》、《采云归》；黄钟羽《千春乐》；般涉调《长寿仙》、《满宫春》；曰正平调，无大曲，小曲无定数①。

王昆吾所著《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》中将唐大曲分为“宫廷燕乐大曲”、“教坊大曲”两类，认为唐代大曲有121首，除《教坊记》46及上列诸曲外，增列五十八首：1、《清乐》；2、《礼毕》；3、《宴乐》（十部伎之一）；4、《天竺伎》；5、《龟兹伎》；6、《疏勃伎》；7、《安国伎》；8、《康国伎》；9、《高昌伎》；10、《高丽伎》；11、《西凉伎》；12、《安乐》；13、《太平乐》；14、《破阵乐》；15、《大定乐》；16、《光圣乐》；17、《宴乐》（坐部伎之一）；18、《长寿乐》；19、《天授乐》；20、《鸟歌万岁乐》；21、《龙池乐》；22、《小破阵乐》；23、《宝应长宁乐》；24、《广平太一乐》；25、《定难曲》；26、《中和乐》；27、《孙武圣顺乐》；28、《云韵法曲》；29、《万年斯曲》；30、《播皇酞》；31、《膘国乐》；32、《想夫怜》；33、《苏莫遮》；34、《圣明乐》；35、《穆护》；36、《氏州》；37、《轮台》；38、《三台盐》；39、《剑器》；40、《抛球乐》；41、《倾杯乐》；42、《夜半乐》；43、《赤白桃花》；44、《斗百草》；45、《何满子》；46、《放鹰乐》；47、《感皇恩》；48、《五常乐》；49、《柳花苑》；50、《喜春乐》；51、《安城乐》；52、《还城乐》；53、《秋风乐》；54、《贺殿》；55、《涩河鸟》；56、《裹头乐》；57、《武德乐》；58、《弄枪》②。

王昆吾所补曲目，即史料所记为十部伎与二部伎的全部乐曲、地方供奉朝廷之曲、少数流传海外具大曲特征的唐曲。如此，唐大曲曲目有129首。

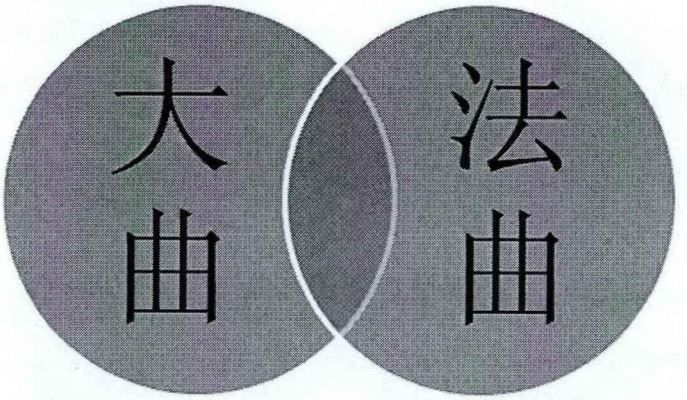
五、结语

① 所奏凡十八调、四十大曲：一曰正宫调，其曲三，曰《梁州》、《瀛府》、《齐天乐》；二曰中吕宫，其曲二，曰《万年欢》、《剑器》；三曰道调宫，其曲三，曰《梁州》、《薄媚》、《大圣乐》；四曰南吕宫，其曲二，曰《瀛府》、《薄媚》；五曰仙吕宫，其曲三，曰《梁州》、《保金枝》、《延寿乐》；六曰黄钟宫，其曲三，曰《梁州》、《中和乐》、《剑器》；七曰越调，其曲二，曰《伊州》、《石州》；八曰大石调，其曲二，曰《清平乐》》、《大明乐》；九曰双调，其曲三，曰《降圣乐》、《新水调》、《采莲》；十曰小石调，其曲二，曰《胡渭州》、《嘉庆乐》；十一曰歇指调，其曲三，曰《伊州》、《君臣相遇乐》、《庆云乐》；十二曰林钟商，其曲三，曰《贺皇恩》、《泛清波》、《胡渭州》；十三曰中吕调，其曲二，曰《绿腰》、《道人欢》；十四曰南吕调，其曲二，曰《绿腰》《罢金钲》；十五曰仙吕调，其曲二，曰《绿腰》、《采云归》；十六曰黄钟羽，其曲一，曰《千春乐》；十七曰般涉调，其曲二，曰《长寿仙》、《满宫春》；十八曰正平调，无大曲，小曲无定数。不用者有十调：一曰高宫，二曰高大石，三曰高般涉，四曰越角，五曰大石角，六曰高大石角，七曰双角，八曰小石角，九曰歇指角，十曰林钟角。乐用琵琶、箜篌、五弦琴、筝、笙、觱栗、笛、方响、羯鼓、杖鼓、拍板。[元]脱脱.宋史卷一百四十二［M］.北京：中华书局，1999:2239-2240

② 王昆吾.隋唐五代燕乐杂言歌辞研究.北京：中华书局，1996年11月第一版:141

大曲与法曲二者由于有许多相同的唐代曲目以及这些曲目的结构相似，使后人误认为法曲是大曲中的一个部分。

法曲和大曲的关系如图 1-3-1：



笔者认为，大曲和法曲的关系，大曲是从乐曲的曲式结构上而言，法曲是一种音乐体裁。关于法曲的曲式结构，不同时期有不一样的变化。隋代的法曲在结构上是乐曲+解曲的形式，唐法曲中的作品在结构上大部采用唐大曲的结构，但也有特例采用短小的曲式结构。由于大曲所包含的范围十分广阔，法曲从曲式结构角度上来看，绝大多数作品确实是属于大曲的曲式结构，但是不能简单的认为法曲就是大曲或法曲是大曲中的一部分。

本章小结

本章节对法曲在历史上的发展进行考证。在法曲起源这一论题上，本人认为法曲起源于汉魏之际流行的俗乐-清商乐，至隋代时史籍中第一次出现法曲一词。法曲在唐代的发展是空前的，历任皇帝都不乏有法曲的经典之作。随着唐代十部乐及二部伎的发展，吸收了清商乐的坐部伎被喜爱音乐的玄宗重视，俗乐不断与胡乐融合，从而形成中唐时期宫廷音乐的核心音乐—新俗乐。玄宗的音乐活动直接影响着法曲的发展，并在其大力推动下成为中唐时唐代宫廷音乐的中心。本人认为，法曲在玄宗时达到顶峰是有以下几点原因综合而成的：第一，玄宗时国力是唐代最兴盛时期；第二，俗乐与胡乐的并立经历从南北朝到玄宗时近二三百年的时间，并出现郑译研制的“八十四调”理论，解决了隋代宫廷“雅、俗”两个系统音乐实践的基本乐理，为实现俗乐与胡乐的融合创造了重要的条件。第三，玄宗对音乐的喜好。中唐以后，随着唐王朝国力的衰败和皇帝的喜好，法曲逐渐趋于没落。在宋代的典籍中，仍可见法曲音乐。宋朝教坊，继承唐末的新俗乐，亦设立四部乐。其将唐代四部乐中的胡乐部改称为法曲部。此是法曲在宋代的遗声。宋代以后，正史中记载法曲的条目已寥寥无几。清代仍有法曲一词的记载。《清史稿》中有铙歌法曲，但其乐为军乐，已不是唐代法曲的遗声，仅同名而已。唐代是法曲最兴盛的时期，本文围绕唐法曲，在以下章节内容涉及法曲与梨园、法曲与玄宗、法曲与大曲等方面，从各角度全面剖析唐法曲在唐代的发展。

梨园是教习、演出的法曲主要场所，因此本文对梨园进行了大量的考证。梨园制度从开元二年（714）设立，到开成三年（838），法曲称为仙韶曲，梨园改称仙韶院，共经历近了

124 年的时间。作为皇帝游玩的梨园，由于玄宗的介入，其逐渐从皇家园林的性质转变为音乐机构。梨园制度是随着法曲音乐的隆盛而发展起来的，玄宗的音乐活动主要集中与梨园内，梨园制度中的其他机构，如太常梨园别教院、宜春北院等为了适应不断扩大的音乐需求，才应运而生的。分析梨园机构可以看出，梨园本院、宜春院、宜春北院、太常梨园别教院、小儿坊等各机构分布在皇城的各个角落，皇帝不仅要在梨园中教习、欣赏法曲，在宫廷中的其他角落，玄宗希望能够随时随地的依照自己的喜好欣赏音乐，这是梨园机构形成到如此规模的动因。

关于大曲和法曲的关系问题，按照时代划分：一，隋代的法曲在结构上与大曲存在一定的差异；二，唐法曲中的作品在结构上并未全部采用唐大曲的结构。由于大曲所包含的范围十分广阔，法曲从曲式结构角度上来看，绝大多数作品确实是属于大曲的曲式结构，但是不能简单的认为法曲就是大曲或法曲是大曲中的一部分。

第二章　法曲与法乐

导言

关于法曲与法乐这一问题，本章从宗教的角度出发，通过研究法曲音乐与佛曲与道乐的关系问题，笔者认为法曲受到法乐的影响，但在大量法曲作品中很难见到有关西域或是佛教的名称和内容。法曲作为宫廷音乐的一种体裁，皇帝的决策往往决定了其欣赏音乐的内容。由于统治者的宗教观的影响，法曲作品中没有留下含有佛乐的作品名称。

第一节　此“法”非彼“法”
——论法曲与法乐的异同

在众多著作及学术论文中，许多学者认为法曲就是法乐，或者说法曲是由法乐衍变而来的。有些学者认为“梁代的法乐是佛曲，唐代的法乐是法曲”[①]；有些著作中写道法曲源自法乐，“‘法曲’又名‘法乐’，始见于东晋《法显传》，因用于佛教而得名”[②]；“法曲来自东晋及梁代的‘法乐’”[③]；等。在王旭《唐大曲流变》[④]与王献彩《唐代的＜大曲＞和＜法曲＞及其结构特点》[⑤]等学术论文中也持有相同观点。在一些文献中也曾把法乐和法曲这两个概念视为等同，互相混用。陈旸《乐书》卷一百五十九“九部乐”条中载：“隋大业中，……炀帝分为九部，以汉乐坐部为首，外以陈国乐舞《玉树后庭花》也；西凉与清乐并龟兹、五天竺国之乐，并合佛曲、法曲也，安国、百济、南蛮、东夷之乐、并合野音之曲胡旋之舞也……”[⑥]。在陈旸看来，法曲的法与天竺乐中的佛曲相同，陈旸所称的法即是佛法，具有宗教内容。《乐府诗集》卷七十九：“凡燕乐诸曲，始于武德、贞观，盛于开元、天宝，其著录者十四调，二百二十二曲。又有梨园别教院法歌乐十一曲，云韶乐二十曲”[⑦]。梨园是玄宗教习法曲的重要场所，云韶乐是法曲曲目之一，法歌乐却与云韶乐并列在一起，梨园别教院教习法歌乐所指的法断然不是佛法。虽然某些史料中把法乐与法曲误认为是同一种音乐体裁，但笔者认为，法乐之法并非法曲之法，认为法曲等同于法乐这一观点是与历史事实相悖的。

一、法乐与法曲之“法”

汉字是世界上最古老的文字之一，在发展过程中其一字多义的特点，使相同汉字具有不同的意义。“法”字在《说文解字》中最初意思为法律，古汉语字典中法字又引申为方法、效法、准则等。汉字的这一特点，使得法乐与法曲在概念上相混淆，这是有些学者认为二者

① 丘琼荪.燕乐探微[M].上海：上海古籍出版社,1981:44
② 刘再生.中国古代音乐史简述[M].北京：人民音乐出版版，2000：242
③ 秦序.中国音乐史[M].北京：文化艺术出版社，1998：83
④ 王旭.唐大曲之流变.东北师范大学2005届硕士学位论文:13.
⑤ 王献彩：唐代的＜大曲＞和＜法曲＞及其结构特点.新乡师专学报社会科学版，1997年第3期:74
⑥ [宋]陈旸.乐书一五九卷.上海:上海古籍出版社，1995年：12
⑦ [宋]郭茂倩.乐府诗集卷七十九.文渊阁四库全书1048册．台北：台湾商务印书馆，　1986:22

是不同时期的相同音乐体裁的原因，“‘法曲’是隋唐燕乐中的一种重要形式，源于晋代‘法乐’，因用于佛教而得名，至隋唐称‘法曲’”[①]。但究其含义，二者“法”的意思是大相径庭的。

1、法乐之“法”

法乐即是梵呗，是佛教音乐中的一种。五世纪初东晋人法显所撰的《法显传》载：“一月五日得到于阗，其国丰乐，人民殷盛，尽皆奉法，以法乐相娱。众僧乃数万人”[②]。法乐应是源于西域的佛曲。佛陀的说教最初是口传的，后人为了方便记忆，开始采用偈、颂的形式，早期佛教音乐是以赞呗为代表。在三国时期由僧人康僧铠所译的《无量寿经》云：“诸佛告菩萨，令勤安养佛，闻法乐受行，疾得清净处”。据《旧唐书》卷一百七十七《裴休传》载：“（休）家世奉佛。休尤深于释典。……香炉贝典，不离斋中；咏歌赞呗，以为法乐”[③]。在唐代，“咏歌赞呗”被笃敬佛法的士人视为法乐。五代静·筠禅僧所著的《祖堂集》中也曾载“师每日上堂，戴莲花笠子，身着拦简，击鼓吹笛，口称鲁三郎云：打动关南鼓，尽唱德山歌。法乐自娱者是也”。法乐在三国时期其功能是娱佛，到了唐五代时期，演奏法乐发展成为僧侣们自娱的方式。法乐中的“法”，即是佛法。

2、法曲之“法”

法曲一词较之于法乐则是几百年后的隋初才兴起、唐代隆盛的一种宫廷音乐，其乐音清而近雅，受到统治阶级的喜爱。法曲在隋唐时期作为一种新出现的音乐，其“法”是准则、标准。《盐铁论·相刺》：“居则为人师，用则为世法”，其“法”，又可引申为规范。经过魏晋南北朝时期近300年的民族迁徙和大融合，各民族在文化上有广泛的交流，少数民族的音乐逐步被中原地区接受。在隋唐之前的宫廷音乐中，没有一种宫廷音乐能够与隋七部乐、唐九部乐、十部乐一样拥有众多少数民族音乐，这是法曲产生和蓬勃发展的重要前提。少数民族音乐在宫廷音乐中如此受到重视，首先是因为统治者为了显示自己“正教之远播”。其次，由于连年战乱，以前的宫廷雅乐早已面目全非了。梁武帝亲定了含有大量佛教内容的梁朝雅乐，此乐在隋初曾被视为“华夏正声”，隋朝并以此为本，以此标准制定隋乐。至唐代，以法曲为代表的宫廷音乐与少数民族音乐是有紧密联系的，一度出现二者合作的的情况，“开元二十四年，升胡部于堂上。而天宝乐曲，皆以边地名，若《凉州》、《伊州》、《甘州》之类。后又诏道调、法曲与胡部新声合作”[④]。因此，法曲体现的“法”是统治者规定的“法”，既规定了少数民族音乐和汉族音乐在宫廷音乐中的程式，也就是在使用音乐中的规范与标准。

总之，此“法”非彼“法”，二者是完全不同的音乐体裁。虽然记载唐代法乐与法曲相异的史料较少，但在现存的资料中，二者的差别仍可见一斑。《乐府杂录》雅乐部：“次有登歌，皆奏法曲……近代内宴，既全不用法乐也”[⑤]。《乐府杂录》成书于唐代乾宁元年（894

① 孙继南、周柱铨.中国音乐通史简编[M].济南：山东教育出版社，2000：87
② [东晋]法显.法显传［M］.上海古籍出版社，1985年2月第1版:13
③ [后晋]刘昫.旧唐书［M］.北京：中华书局，1999:3127
④ [宋]欧阳修.新唐书［M］.北京：中华书局，1997：477
⑤ [唐]段安节.乐府杂录.沈阳：辽宁教育出版社，1998年12月:1

年）以前，它比著于宋代的《乐府诗集》和陈旸《乐书》至少早 100 多年，故《乐府杂录》所记载内容较为可信。法乐作为一种娱佛或娱人的音乐，在登歌等雅乐中是不能与法曲同时使用的。因此，不能把用于佛教礼佛或僧侣自娱的法乐等同于法曲。

二、法乐与法曲的关系

前人的研究中之所以把二者等同或混淆，是因为二者之间却存在联系。

1、法乐影响下的法曲

（1）法乐对法曲的直接影响

法乐对于宫廷音乐的影响是深远的。梁武帝亲定了含有大量佛教内容的梁朝雅乐，此乐在隋初曾被视为“华夏正声”，隋朝并以此为本，以此标准制定隋乐，而唐在音乐上承隋制。陈旸《乐书》第一五九卷载：“唐代乐府曲调有《普光佛曲》、《弥勒佛曲》、《日光明佛曲》、《大威德佛曲》、《如来佛曲》、《药师琉璃光佛曲》、《龟兹佛曲》、《宝花步佛曲》、《摩尼佛曲》、《观音佛曲》等”[①]。法曲作为宫廷音乐中的一种，其音乐必然受到宫廷贵族的影响。玄宗酷爱法曲，作为历史上有名的崇道君主，他大力倡导和制作道教乐曲。开元九年（721），令司马承祯制作《玄真道曲》，李会元制作《大罗天曲》，贺知章制作《紫清上圣道曲》。开元二十九年（741）二月，玄宗还亲制《霓裳羽衣曲》、《紫微八卦舞》荐献于太清宫。玄宗除制作大量道曲外，又将其他诸乐改名为道曲，其中包括大量佛曲，因此在法曲现存曲目中具有佛曲名称的曲目并不多见，但法曲音乐中仍具有大量佛教音乐因素。《唐会要》卷三十三“乐类·诸乐”记载“天宝十三载改诸乐名”，“改诸乐名”的都是外来乐曲，共 59 曲。其中，与佛曲有关的有：《龟兹佛曲》改为《金华洞真》；《舍佛儿胡歌》改为《钦明引》；《急龟兹佛曲》改为《急金华洞真》；《帝释婆野娑》改为《九野欢》；《俱磨尼佛》改为《紫府洞真》等。虽然名称改变了，但佛曲的音乐本体却保留在了宫廷音乐中。法曲确受到法乐的影响，其中以《霓裳羽衣曲》最具代表性。《霓裳羽衣曲》相传是唐玄宗根据河西节度使杨敬述所献《婆罗门曲》加工改编而成，《碧鸡漫志》卷第三载：“《霓裳羽衣》曲。说者多异。予断之曰:西凉创作，明皇润色，又为易美名”。刘梦得诗云：“开元天子万事足，惟惜当年光景促。三乡陌上望仙山，归作霓裘羽衣曲。仙心从此在瑶池，三清八景相追随。天上忽乘白云去，世间空有秋风词……”。《异人录》云：“开元六年，上皇与申天师中秋夜同游月中，见一大宫府，榜曰广寒清虚之府，兵卫守门不得入。天师引上皇跃超烟雾中，下视玉城，仙人、道士乘云驾鹤往来其间，素娥十余人舞笑于广庭大树下，乐音嘈杂清丽。上皇归，编制律音，制《霓裳羽衣》曲”[②]。玄宗在佛曲的基础上加入道教的音乐元素将胡乐改为道乐，成为著名的法曲作品。

（2）法乐对法曲的间接影响

佛曲在胡乐中广为流传，胡乐在唐代宫廷音乐中占有一定数量，如唐十部乐中就是以胡

① [宋]陈旸. 乐书一九五卷. 上海：上海古籍出版社，1995 年：12
② [宋]王灼. 碧鸡漫志. 上海:上海古籍出版社, 1988 年:72-73

乐为主体的。以天竺乐为例，“天竺乐，工人皂丝布头衣，白练襦，紫绫袴。舞二人，辫发，朝霞袈裟，行缠，碧麻鞋。袈裟，今僧是衣也”[①]。由天竺乐乐人的装束可以看出其音乐必然受到佛教音乐的影响。早在隋初，龟兹乐就在长安流行，隋代诗人薛道衡有诗句“羌笛陇头吟，胡舞龟兹曲”。龟兹乐对中原地区的音乐产生很大影响，其音乐风格受到历代帝王的欣赏和重视。佛曲在龟兹乐中占有一定数量，也具有一定影响，《教坊记》载：“吕光之破龟兹，得其乐名称，多亦佛曲百余成”[②]。《羯鼓录》载：“又有诸佛曲十调，食曲三十二调，调名亦多用梵语，以本龟兹、高昌、疏勒、天竺四部所用故也”[③]。云韶乐是唐代法曲的曲目之一，“太常梨园别教院，教法曲乐章等：《王昭君乐》一章，《倾杯乐》一章，《破阵乐》一章，《圣明乐》一章，《五更转乐》一章，《玉树后庭花乐》一章，《泛龙舟乐》一章，《万岁长生乐》一章，《饮酒乐》一章，《逗百草乐》一章，《云韶乐》一章，十二章”[④]。《乐府杂录》“云韶部”载：“用玉磬四架，乐即有琴、瑟、筑、箫、篪、籥、膝、笙、竽、登歌、拍板，乐分堂上、堂下坐，舞童子五人，衣绣衣，各执金莲花以引舞者，金莲花如佛家行道者也，舞者在阶下，设锦筵。宫中有云韶乐”[⑤]。在“云韶乐”中的舞者，手持金莲似佛家行道者，说明佛教因素在法曲中是很常见的。法曲受到法乐的影响，但佛教因素在法曲中并不是主体，它只是法曲的一个组成部分而已。

2、二者的差异

虽然法曲受到法乐的影响，具有一定的佛教音乐因素，但法曲和法乐之间在本质上具有较大的差别，主要体现在以下三个方面：

（1）出现时间

“法乐”一词最早出现于法显的《法显传》之中：“一月五日得到于阗，其国丰乐，人民殷盛，尽皆奉法，以法乐相娱。众僧乃数万人”[⑥]。《佛国记》又名《历游天竺记》、《昔道人法显从长安行西至天竺传》、《释法显行传》、《历游天竺记传》、《法显传》等，东晋法显撰，成于义熙十二年(公元 416 年)。《佛国记》全文 13980 字，全部记述作者于公元 399 至 413 年的旅行经历，体裁是一部典型的游记，也属佛教地志类著作。书中不仅简要地记载了法显游历天竺的行进路线、驻留时日及主要活动，而且真实地记叙了所经亚洲各国及我国新疆地区在公元五世纪初的历史状况，如里程、方位、山川、气候、人口、语言、风俗、物产、政治、宗教等，特别是佛教的寺庙、遗迹、僧尼数目、所习教说，以及众多的佛教传说。这部书是研究中国与印度的交通和历史的重要史料。官史中最早记载法乐的是《隋书》音乐志：“（梁武帝）帝既笃敬佛法，又制《善哉》、《大乐》、《大欢》、《天道》、《仙道》、《神王》、《龙王》、《灭过恶》、《除爱水》、《断苦轮》等十篇，名为正乐，皆述佛法。又有法

① [后晋]刘煦. 旧唐书. 北京:中华书局，2000:1069
② [唐]崔令钦. 教坊记. 沈阳:辽宁教育出版社, 1998 年 2 月:1
③ [宋]南卓. 羯鼓录. 沈阳:辽宁教育出版社, 1998 年 2 月:1
④ [宋]王溥. 唐会要. 上海:上海古籍出版社, 1991 年:717
⑤ [唐]段安节. 乐府杂录. 沈阳:辽宁教育出版社, 1998 年 12 月:2
⑥ [东晋]法显. 法显传. 上海古籍出版社, 1985 年 2 月第 1 版:13

乐童子伎，童子倚歌梵呗，设无遮大会则为之”[①]。梁武帝信佛，不仅将佛乐吸收入宫廷音乐，而且专设无遮大会演奏法乐，法乐童子伎，就是童子歌唱的梵呗。《梁书》武帝本纪载：“梁武帝舆驾幸同泰寺，设四部无遮大会”[②]。四部，指僧、尼及善男、信女。后用以泛指无所退制的公众集会。据载梁武帝中大通元年（529）京城大疫，帝于重云殿为百姓设救苦斋，复幸同泰寺设无遮会。

法曲是在隋朝才出现的，《新唐书》礼乐志载：“初，隋有法曲，其音清而近雅，其器有铙钹、钟、磬、幢箫、琵琶；其声金石丝竹以次作。隋炀帝厌其声澹，曲终复加解音”[③]。因此，法乐至少在公元400年左右的东晋时期已出现，一百多年后的梁武帝时期在中原地区兴盛起来，这比记载法曲的隋初早了大约200年的时间。

（2）应用场合

法乐用于佛会，据《隋书》音乐志载，法乐、梵呗等音乐均是在无遮大会上表演的。兼容并蓄而无阻止，谓之“无遮”。无遮大会是佛教举行的一种广结善缘，不分贵贱、僧俗、智愚、善恶都一律平等对待的大斋会。因“圣凡、上下、贤愚通聚而无间，故名”。又名无遮会、无遮施会、无遮斋筵、无遮祠祀大会。《大唐西域记》卷五云：“于五印度城邑乡聚，达巷交衢，建立精庐，储饮食止医药，施诸羁贫，周给不殆。圣迹之所，并建伽蓝。五岁一设无遮大会。倾竭府库，惠施群有。唯留兵器，不充檀舍”[④]。此斋会曾广泛地流行于印度及西域。多行于春季，即在春时，聚集远近会众，进行种种供养。会期有时长达三个月之久。《法显传》云：“值其国王作般遮越师。般遮越师汉言五年大会也。会时请四方沙门，皆来云集。集已，庄严众僧座处，悬缯幡盖，作金银莲华着僧座后，铺净坐具。王及群臣如法供养，或一月二月，或三月，多在春时。王作会已，复劝诸群臣设供供养，或一日二日三日五日，乃至七日。供养都毕，王以所乘马鞍勒自副使国中贵重臣骑之，并诸白叠种种珍宝沙门所须之物，共诸群臣发愿布施众僧。布施僧已，还从僧赎其地”[⑤]。佛教传入中国之后，中土亦染此习。中国的无遮大会始于梁武帝。“人民殷盛，尽皆奉法，以法乐相娱”，法乐是在信奉佛教的西域国家百姓富足、国家强盛时人民娱乐的音乐。在梁代，法乐是和佛教活动密切相关的，梁武帝以之为“正乐”，与梁武帝崇佛这一原因不无关系。

而法曲自有记载以来，一直都是作为宫廷音乐中的一个体裁样式出现的，并在宴飨时使用，在民间很少见到。《旧唐书·音乐志》说：“《泛龙舟》是隋炀帝江都宫作”[⑥]。《新唐书》卷二十二《礼乐志》载：“文宗好雅乐，诏太常卿冯定采开元雅乐制《云韶法曲》及《霓裳羽衣舞曲》”[⑦]。《旧唐书》卷一六九《李涯传》载：“太和三年正月，入为太常卿。文宗以乐府之音、郑卫太甚，欲闻古乐，命涯询于旧工，取开元时雅乐，选乐童按之，名曰《云韶乐》”

① [唐]魏征.隋书第十三卷[M].北京：中华书局，1997年:208
② [唐]姚思廉.梁书[M].北京：中华书局，1997:50
③ [宋]欧阳修.新唐书卷二十二.北京：中华书局，1975:315
④ [唐]释玄奘.大唐西域记卷五.文渊阁四库全书第593册.上海:上海古籍出版社,1986:695
⑤ [东晋]法显.法显传[M].上海：上海古籍出版社，1985年2月第1版:20
⑥ [后晋]刘煦.旧唐书[M].北京:中华书局，2000:720
⑦ [宋]欧阳修.新唐书[M].北京:中华书局，2000:315

①。法曲在太常中的梨园教习和演奏，梨园是唐代统治者享乐的场所。《新唐书·礼乐志》中的记载，“玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百教于梨园，号称皇帝梨园弟子”。玄宗时专设梨园中的“小部音声”主演就是演奏法曲这一类音乐，据《太真外传》载：“小部者，梨园法部所置，凡三十人，皆十五以下”②。这些音乐，都与帝王有或多或少的直接联系。

（3）音乐风格

魏晋南北朝时期，中原地区流传的法乐及梵呗音乐，应该是具有一定西域风格的佛曲。佛教自东汉时由古印度传入我国中原地区，佛教音乐并未随佛经一起传入，其原因是多方面的。据慧皎《高僧传·经师篇》载：“自大教东流，乃译文者众，而传声盖寡。良由梵音重复，汉语单奇。若用梵音以咏汉语，则声繁而偈迫；若用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长。是故金言有译，梵响无授”③。“其浙左、江西、荆、陕、庸、蜀，亦颇有转读，然只是当时咏歌，乃无高誉，故不足而传也”④。魏北朝时期，佛教音乐大都是从西域传来的，由于梵音与汉语的差异，古印度的佛教音乐并没有传入我国中原地区。当时，许多来自西域的译经大师担负起了传播梵音的任务，他们大都精通梵文和汉语，并致力于佛教的普及。东汉及南北朝时期的传颂的梵呗，除曹植“鱼山”梵呗外，均为西域僧侣所传的梵文梵呗。月氏人支谦自黄武元年至建兴二年（公元 222-253 年）在从事译经活动的同时，据《无量寿经》和《中本起经》的内容，制“赞菩提联句梵呗”三契；康居国僧人康僧会据《双卷泥洹经》制“泥洹梵呗”；西晋末年，西域僧人帛尸梨蜜在建康传授西域梵呗，称为“高声梵呗”。慧皎是齐末梁初人（公元 497-554 年），梁武帝于公元 502-549 年在位，也就说，慧皎生活的年代也正是梁初，他生活的时代和梁武帝在位年代相仿。《高僧传》中所记载的内容，从不同角度印证了梁武帝时“梵响无授”。梁代，西域传入的呗赞是佛教音乐的正宗。梁武帝所设的无遮大会上所表演的法乐，虽然不是来自正宗佛教发源地的古印度的呗赞，也应该是流行于西域各国、具有西域音乐风格的佛教音乐。

而法曲音清而近雅，据《新唐书》礼乐志载：“初，隋有法曲，其音清而近雅，其器有铙钹、钟、磬、幢箫、琵琶；其声金石丝竹以次作。隋炀帝厌其声澹，曲终复加解音”⑤。郑樵《通志》载：“法曲本隋乐，其音清而近雅，炀帝厌其声淡”⑥。“解”的含义即“分解”、“解构”，是将结构庞大的歌、乐曲分解为若干段，《乐府诗集》卷 26 载：“凡诸调歌词，并以一章为一解。《古今乐录》曰:伦歌以一句为一解，中国以一章为一解。王僧虔启云：“古曰章，今日解，解有多少。当时先诗而后声，诗叙事，声成文，必使志尽补诗，音尽补曲”⑦。隋炀帝听法曲感觉有些清雅，在乐曲结束前加上“解”的部分以增加乐曲的活力，转换

① [后晋]刘煦.旧唐书[M].北京：中华书局，1997:1062
② [宋]乐史.杨太真外传.续修四库全书 1783 册.上海：上海古籍出版社,1995:667
③ [梁]释慧皎.高僧传[M].北京：中华书局出版社，1992 年 10 月第 1 版:507
④ [梁]释慧皎.高僧传[M].北京：中华书局出版社，1992 年 10 月第 1 版:506
⑤ [唐]魏征.隋书第十三卷[M]，北京：中华书局，1997 年，第 208 页。
⑥ [宋]郑樵.通志[M].北京：中华书局，1995:933。
⑦ [宋]郭茂倩.乐府诗集.上海:上海古籍出版社，1998 :307

情绪。“解”为歌辞的章节，它在审美功能上具有对比性和引起情绪转换的心里效应[①]。南卓《羯鼓录》云：“凡曲有意尽而生不尽者，须以他曲解之”[②]。陈旸《乐书》亦有相似之述：“凡乐以声徐者为本，声疾者为解。自古奏乐曲终更无他变，隋场帝以清曲稚淡，每曲终多有解曲，如元亨以来，《乐解火凤》、《以移师都解》之类是也”[③]。“解”作为在情绪上有所变化的段落，对音乐的发展具有重要作用，因此含有解的法曲与法乐相比在演奏时更具有表现力。隋法曲的乐队以打击乐器钟和磬为主，并“其声金石丝竹以次作”，说明其音响效果十分宏大。《乐府杂录》雅乐部：“次有登歌，皆奏法曲……近代内宴，既全不用法乐也”[④]。在唐代，法曲是宫廷宴乐的一种，是帝王在内宴娱乐时表演的音乐。根据《乐府杂录》雅乐部的记载，虽然宫廷雅乐中也有法乐的表演，但是登歌时选择的只奏法曲而不用法乐，这说明法乐和法曲在使用上是有区别的，因为它们风格截然不同，所以在同一场合不能够同时使用。

三、结语

综上所述，法曲在其产生和发展过程中受到法乐的影响，但由于二者在出现时间上、应用场合上以及音乐风格上具有较大差异，法乐与法曲是两种截然不同的音乐体裁。法乐在唐后直至今有许多音乐传世，如北京智化寺音乐，被认为是活着的音乐，而法曲在宋代后已销声匿迹。法乐与法曲在中国音乐发展中分别有着不同的历史价值，二者是对后世产生重大影响的音乐形式。同时也应注意，在音乐史学的研究中对于史料的研读问题。由于史料成书的年代与所记载的史实相差甚远导致误写和误传，或史料作者对所记载史实的领域不甚了解或记载没有详加考证等原因使得史料中的某些记载并非真实和详尽，这就要求学者们在史料的收集和整理过程中要批判的、有选则的看待现存的史料，尽信书不如无书。

第二节 唐代宫廷宗教观影响下的法曲

法曲作为宫廷音乐的一个品种，其音乐必然受到统治阶级个人喜好的影响。而对于历朝历代的皇帝来说，他们的决策往往决定了其欣赏的音乐。在法曲形成前和发展兴盛时期，统治者的宗教观对音乐的影响也是不容忽视的。通过对法曲曲目的梳理，笔者发现虽然法曲与法乐之间有较深的渊源关系，但是大量法曲作品中却没有留下一首含有佛教或是胡乐名称的曲子，这是一种很奇怪的现象。因为在唐代，大量佛教音乐作品充斥在当时的社会中。

佛曲在唐代流传甚广，佛曲之名始见于《隋书》音乐志。音乐志中西凉部载：“其歌曲有《永世乐》，解曲有《万事丰》，舞曲有《于阗佛曲》”[⑤]。佛曲之上冠以地名的不止《于阗佛曲》，此外尚有《龟兹佛曲》、《急龟兹佛曲》，为唐太乐署供奉之曲，《唐会要》卷三十三

① 修海林.古乐曲中“解”的结构与功能.《中国音乐》1989年第三期
② [宋]南卓.羯鼓录.沈阳：辽宁教育出版社,1998年2月:8
③ [宋]陈旸.乐书.卷一五九.文渊阁四库全书211册.台北：台湾商务印书馆，1986:738
④ [唐]段安节.乐府杂录.沈阳：辽宁教育出版社,1998年12月:1.
⑤ [唐]魏徵.隋书卷十五[M].北京：中华书局，1999：253

和《册府元龟》卷五百六十九均有记录。唐代的佛曲，陈旸《乐书》卷一百五十九诸胡调云：

乐有歌，歌有曲，曲有调。故宫调胡名婆陁力调，又名道调，婆罗门曰阿修罗声也。商调胡名大乞食调，又名越调，又名双调，婆罗门曰帝释声也。角调胡名涉折调，又名阿谋调，婆罗门曰大辩天声也。征调胡名婆腊调，婆罗门曰 罗延天声也。羽调胡名般涉调，又名平调，移风，婆罗门曰梵天声也。变宫调胡名阿诡调也。李唐乐府曲调有《普光佛曲》、《弥勒佛曲》、《日光明佛曲》、《大威德佛曲》、《如来藏佛曲》、《药师琉璃光佛曲》、《无威感德佛曲》、《龟兹佛曲》，并入婆陁调也。《释迦牟尼佛曲》、《宝花步佛曲》、《观法会佛曲》、《帝释幢佛曲》、《妙花佛曲》、《无光意佛曲》、《阿弥陀佛曲》、《烧香佛曲》、《十地佛曲》，并入乞食调也。《大妙至极佛曲》、《解曲》，并入越调也。《摩尼佛曲》，入双调也。《观音佛曲》，《永宁佛曲》、《文德佛曲》、《婆罗树佛曲》，入羽调也。《迁星佛曲》，入般涉调。《提梵》，入移风调也[①]。

这里一共是二十九曲，除去没有佛曲之名的越调二曲，移风调一曲，还有二十六曲。唐代的佛曲还不止于此。南卓《羯鼓录》卷末附有诸宫曲名，其中有诸佛曲调十一曲："《九仙道曲》、《卢舍那仙曲》、《御制三元道曲》、《四天王》、《半闍么那》、《失波罗辞见柞》、《草堂富罗》二曲、《于门烧香宝头伽》、《菩萨阿罗地舞曲》、《阿弥陀大师曲》"。

《羯鼓录》诸宫曲中还有食曲一种凡三十三曲，曲名如下："《云居曲》、《九巴鹿》、《阿弥罗众僧曲》、《无量寿》、《真安曲》、《云星曲》、《罗利儿》、《芥老鸡》、《散花》、《大燃灯》、《多罗头尼摩诃钵》、《婆娑阿弥陀》、《悉驮低》、《大统》、《蔓度大利香积》、《佛帝利》、《龟兹大舞》、《僧个支婆罗树》、《观世音》、《居么尼》、《真陀利》、《大与》、《永宁贤者》、《恒河沙》、《江盘无始》、《具作》、《释家牟尼》、《大乘》、《毗沙门》、《渴农之文德》、《菩萨侯利陀》、《圣主与》、《地婆拔罗伽》"[②]。

一、释道二教的历史渊源

在法曲的曲目中，有许多具有宗教色彩内容的作品，如玄宗所作《霓裳羽衣曲》就是改佛曲为道曲。佛、道二者有很深的历史渊源。佛教是东汉时期由印度传来的异国之教，而道教是中国土生土长的宗教信仰。本文所说的道教，是指在中国古代宗教信仰的基础上，沿袭术士、黄老道的某些宗教观念和修持方法而逐渐形成，以"道"为最高信仰，相信人通过某种实践经过一定修炼有可能长生不死、成为神仙的中国本民族的传统宗教。在世界宗教史上，道教的形成属于特殊形态，它是从本土民众间的原始信仰、神仙方术等等发展起来的，起初没有构成系统的教理体系，基本取民众运动形态。两汉之际输入的佛教和本土的道教必然有相互利用、相互融合的需要。二者相互整合是有共性的，首先二者有各自的目的：佛教要借助道教在中土立足，而道教要借鉴佛教在教理和教团等方面完善自身；其次，二者在形态、功能、作用等方面必然有一致性；第三，二者同处在统一的专制政体之中，在世俗统治的严

① [宋]陈旸.乐书卷一五九.文渊阁四库全书211册. 台北：台湾商务印书馆， 1986:738
② [宋]南卓.羯鼓录[M].沈阳：辽宁教育出版社,1998年2月:13

格控制之下生存和发展。另一方面，作为并立的两个宗教，有必然有矛盾、有冲突、有斗争，并在相互交锋中相交流、相借鉴、相融合。在中国历史上，释、道二教的复杂交涉不仅对各自的发展，对于文化、学术各领域，对于整个社会生活都是意义重大而又影响深远的。

关于佛教和道教，从佛教在中原地区的传播，即从汉传佛教发展的角度出发，本人认为可分为三大时期：

1，佛教的初传时期

从两汉之际到东汉末年的200多年，是佛教在中国的初传时期。佛教传入中国内地，是佛教史上的重大事件。但对传入的具体时间，说法不一。学术界根据《三国志》中《魏书》西戎传中的记载，认为汉哀帝元寿元年（前2年），大月氏王使臣伊存口授《浮屠经》为佛教传入汉地之始；佛教界则根据《四十二章经》和《牟子理惑论》，普遍认为汉明帝夜梦金人，遣使求法，作为佛教传人中国的开始。总之，根据信使的记载，佛教传入汉地，当在两汉之际，既公元前后。它是通过内地与西域长期交通往来和文化交流的结果。佛教当初是被当作方术的一种来引进的，僧侣则被等同于方士、祭司。史载第一个接受《浮屠经》的是汉哀帝时攻读“五经”的“博士弟子”。汉桓帝（147-167在位）在“宫中立黄老、浮屠之祠”，或言“饰华林而考翟龙之宫，设华盖以祠浮屠、老子”。其目的一在“求祥福”、“致太平”，一在“凌云”而成仙。汉桓帝时重新出现的佛教，进一步被王室作为崇拜的对象，已经具有了出家游方和禁欲仁慈的重要教义。佛教需要依附于道教立足，当时传言“或言老子入夷狄为浮屠”，把产生于古印度的佛教说成是中国老子教化夷狄的产物。汉朝末年，佛教从上层走向下层，由少数人信仰变为多数人的信仰，其在全国的流布，以洛阳、彭城、广陵为中心，呈自北向南发展的形势。

2，佛教的快速发展时期

魏晋南北朝时期，被冠以“五胡”的少数民族，竞相入主中原，建立国家。在文化上，这些少数民族在吸取传统儒学的同时，均信奉佛教，推动了佛教的大发展。而各国更迭、急剧动荡的社会变化，也引发了各阶层对佛教的多方面需求。佛教普及到东晋十六国的各个民族，并成为一些主要国家为争取民众而予以共同支持的一种信仰。东晋名士孙绰（320-377）曾著《喻道论》，把佛视为“体道者”，认为其“无为，故虚寂自然；无不为，故神化万物”，是以玄学惯用的的《老子》语言，塞进大乘法身与化身的思想。但始自三国，佛教便与道教在宗教观上开始分家。

3，佛教的隆盛时期

隋唐佛教的繁荣，以国家的统一和空前富强为社会背景。隋朝的统一为时短暂，唐朝的发展达到了中国封建社会的顶峰。隋唐时期，佛教在葱岭以西遭受挤压，在印度本土也愈显衰败，而中国佛教的兴旺发达，居世界第一，佛教的中心已经转移到了中国。佛教的多神崇拜，使它向民间空前普及，大大地限制了其他宗教的活动领域，佛教融会儒家的伦理道德观念和道家的神仙长生思想等学说，开始了完善的过程。

隋朝的统一，给全国各族人民带来了相对和平、稳定的生活，一时出现“户口滋盛，仓库盈积”的升平景象。但战争遗留下来的和新生产的社会问题，依旧很多。隋王朝为解决这些问题，巩固自己的统治，方法之一是提倡佛教，把佛教作为重要的统治工具。隋王朝复兴佛教有更深远的考虑，隋文帝承周武之后，大崇释氏，以收人望。隋文帝力图建立以儒学为核心，以佛道为辅助，协调三教为一合力的统治政策。总之，杨坚在宗教政策上实行的是佛道并重的政策。继承杨坚皇位的隋炀帝杨广，与其父一样，既笃信佛教，也对道教予以扶植、利用。

佛道二教，在唐代欲与最高统治者集团大力提倡，极大地影响着当时的政治生活和社会生活①。唐代诸帝对于佛教的态度，出于真正信仰者较少，普遍地是从政治上考虑，并且集中表现在对儒释道三教关系的安排上。从整体看，唐王朝对三教是采取以儒为主体。唐初佛道之争：武德四年（621），太史令傅奕上表斥佛②，武德七年（624），傅奕再次上疏曰：“佛在西域，言妖路远；汉译胡书，恣其假托。故使不忠不孝，削发而辑君亲；游手游食，易服以逃租赋。演其妖书，述其邪法，伪启三涂，谬张六道，恐吓愚夫，诈欺庸品”③。坚请罢除。道教徒借此机会，也展开对佛教的抨击。佛道之争，就其本身来说，是为了竞争新王朝对自己的有力支持，争夺社会舆论和更多的信徒，宗派情绪十分浓厚。但从佛道斗争的最终结局看，反映过的是唐王朝在宗教政策上的犹豫不定，最后决定对佛教加以抑制。新王朝要巩固自己的政权，简单地打击佛教或扶植佛教，显然都不合适。此外，唐朝李氏虽然出身贵族，但并非望族，为了抬高出身门第，给新政权增添尊贵的色彩，攀附道教主老子作祖先，在政治上也是必要的。武德八年（625），高祖诏叙三教先后曰：“老教、孔教，此土之基；释教后兴，宜崇客礼。今可老先，次孔，末后释宗”④。唐太宗晚年转向佛教信仰，唐初的先道后佛政策，实际上有了变化。

唐太宗以后，高宗、中宗、睿宗都提倡和利用佛教。高宗李治为太子时赞助玄奘译经，为之作《述圣记》，继续成为慈恩寺的有力支持者。但高宗更信奉道教，广征诸方道士之士，合炼黄白⑤。同时又敕天竺沙门那提，往昆仑诸国采取异药。中宗李显时，“营造寺观，其数极多，皆务取宏博，竞崇瑰丽”⑥，造寺不止，废财富者数百亿；度无穷人，免租庸者数十万⑦。睿宗李旦佛道并重，认为“释典玄宗，理均迹异；拯人化俗，教别功齐”⑧，把佛教推向一个新的发展高度的是女皇武则天。武则天直接面对的政敌是李唐家族，为了夺取和巩固自己的皇权，她需要制造舆论，其中举佛抑道，以贬黜李氏的宗系，是主要措施之一。因此，她即位始便宣布释教开革命之阶，升于道教之上⑨。武则天统治时期，佛教备受崇奉，使唐

① 谢宝成.隋唐五代史学[M].北京：商务印书馆，2007年1月第一版:362
② [唐]释道宣.广弘明集卷十一.文渊阁四库全书1048册.台北：台湾商务印书馆，1986:373
③ [后晋]刘昫.旧唐书卷七十九[M].北京：中华书局，1999:1834
④ [唐]释道宣.集古今佛道论衡卷丙.上海图书馆线善本
⑤ [后晋]刘昫.旧唐书卷一九一《叶法善传》[M].北京：中华书局，1999:3474
⑥ [后晋]刘昫.旧唐书卷八八《韦嗣立传》[M].北京：中华书局，1999: 1942
⑦ [宋]司马光.资治通鉴卷二百一十[M].北京：中华书局，2009年5月第一版:8870
⑧ [后晋]刘昫.旧唐书卷七《睿宗本纪》[M].北京：中华书局，1999:105
⑨ [宋]司马光.资治通鉴卷二百四[M].北京：中华书局，2009年5月第一版:8524

代佛教达于极盛。由于武则天的崇佛，使当时佛道力量对比明显有利于佛教，乃出现道教徒弃道为僧的现象。这一情况到唐玄宗李隆基执政期间才有所调整。玄宗是著名的道教君主，在他即位之初，曾对佛教多方面限制，但成效不大。整个社会经过武周的经营，至于开元间，贞观之风，一朝复振[①]，可称唐代的黄金时期。统治阶级踌躇满志，充满自信，中外文化交流的渠道畅通，容纳各类文化形态而无所顾忌。隋唐已经建立的诸多宗派，继续繁衍昌隆。开元二十四年（736），玄宗亲为《金刚经》作注，将其与《老子》、《孝经》一起，并颁天下。印度善无畏、金刚智、不空相继访华，玄宗给予了相当的荣誉和礼遇，为另一佛教派别—密宗的确立和发展，奠定了基础。密教的正式成宗，及其在开元、天宝以至肃宗、代宗诸朝的兴盛发达，是中国佛教史上的重要事件，对藏传佛教和日本佛教都有影响。唐后由于法曲的没落和消逝，本文关于释道两家关系的探讨至唐止。

二、玄宗与道教

根据《新唐书》礼乐志中的记载，“玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百教于梨园，号称皇帝梨园弟子”[②]。玄宗时专设梨园中的“小部音声”主演就是演奏法曲这一类音乐，据《太真外传》载：“小部者，梨园法部所置，凡三十人，皆十五以下”[③]。玄宗对法曲的喜爱是公认的，他欣赏之余尚未尽兴，还亲自教习和创作法曲。在法曲中，有一些具有宗教色彩的乐曲，如法曲名作《霓裳羽衣曲》。这与玄宗对宗教，特别是道教的热崇是紧密相连的。

唐以前，尽管有些反复，佛教地位基本在道教之上，但唐朝时，出现了大起大落的现象。由于统治者的扶植，道教进入了全盛时期，从三教排行最末者，一举跃为最高者。其原因是出于统治者的政治需要。太祖李渊欲使唐朝王室带上神秘与高贵的色彩，认老子为祖；太宗李世民感谢道教徒的帮助，遵循崇道抑佛的方针；高宗李治，追老子为“太上玄元皇帝”。

在宗教盛行的时代，政治上的变革，常会带来支柱宗教的改观。武则天在推翻李唐王朝，建立武周王朝之际，对道教采取限制措施，恢复了以往崇佛抑道的格局。中宗、睿宗二朝，由于李唐的复辟，但也因为武氏残余势力的作用，两种力量均衡，造成了道、佛并重的局面。玄宗登位，为了清除武后余党的影响，重新振兴李唐王室的声望，采取恢复道教一尊的地位这一措施，并给予了最优惠的待遇。不仅佛教地位大幅下降，儒教也是如此，在太清宫内，孔子列侍在老子之侧[④]。玄宗崇道体现在以下几个方面：

1，　编修道教典籍。编修《一切道经音义》等道经目录书，并亲自作序。《一切道经音义》是有史以来，有官方组织的第一次道经目录修编工作，在音义、考证、义疏、补遗、校勘等方面，都取得了不菲的成绩[⑤]。开元二十一年（733 年）、开元二十三年（735 年），玄宗

① [后晋]刘昫.旧唐书卷九《玄宗本纪》[M].北京：中华书局，1999：139
② [宋]欧阳修.新唐书卷二十二，[M].北京：中华书局，1996:315
③ [宋]乐史.杨太真外传.续修四库全书 1783 册.上海：上海古籍出版社，1995:667
④ [宋]王溥.唐会要卷五十.文渊阁四库全书 606 册. 台北：台湾商务印书馆， 1986:645
⑤ 陈国符.道藏源流考.中华书局，1949 年

两次亲注《老子》，颁发给朝臣、士子、庶民，以及道释两门，以听取意见[①]。

2，抬高道教地位。天宝八年（749 年），玄宗在谒拜太清宫后，给老子上了新的尊号，叫做“圣祖大道玄元皇帝”。除追封老子外，还追封了一些道家，并把他们的著作列为道教经典，以《道德经》冠于诸经之首。庄子号南华真人，《庄子》改名为《南华真经》；文子号通玄真人，《文子》改名为《通玄真经》；列子号冲虚真人，《列子》改名为《冲虚真经》[②]。

3，选拔人才。开元二十九年（714 年）的上元节，中央在两京，地方在诸州各置崇玄学一所，学习《道德经》、《庄子》、《列子》、《文子》等。两京崇玄学设博士、助教各一人，学生 100 人，待遇等同国子学。地方学生学成后，每年按明经例，向中央荐送举人[③]。天宝二年（743 年），给予崇玄学优惠于儒学地位政策陆续出台。规定崇玄学在校学生参加科举考试，帖、策可各减一条[④]。天宝七年（748 年），玄宗诏令：如有通明崇玄学五经者（《道德经》、《南华真经》、《冲虚真经》、《通玄真经》、《洞灵真经》），可以毛遂自荐，或由当地长官保送；崇玄学出身者，可以少于常举一项标准，予以授官[⑤]。

玄宗崇道抑佛的宗教观，在音乐的方面体现于其在天宝十三年对太常供奉诸乐的易名和整理。

三、《唐会要》改诸乐名中的佛曲

天宝十三年（754）对于唐代音乐来说是十分重要的一年，根据《唐会要》中改诸乐名的记载，在此基础上实现了俗乐与胡乐的融合。天宝十三载七月十日改诸乐名：

太簇宫时号沙陁调：《龟兹佛曲》改为《金华洞真》，《因度王》改为《归圣曲》，《承天》，《顺天》，《景云》，《君臣相遇》，《九真》，《九仙》，《天册》，《永昌乐》，《永代乐》，《庆云乐》，《冬乐》，《长寿乐》，《紫极》，《万国欢》，《封禅曜日光》，《舍佛儿和歌》改为《钦明引》，《河东婆》改为《燕山骑》，《俱伦仆》改为《宝伦光》，《色俱腾》改为《紫云腾》，《摩醯首罗》改为《归真》，《火罗鶬鸽盐》改为《日蛤盐》，《罗利未罗》改为《合浦明珠》，《勿薑贱》改为《无疆寿》，《苏莫剌邪》改为《玉京春》，《阿箇盘陁》改为《元昭庆》，《急龟兹佛曲》改为《急金华洞真》，《苏莫遮》改为《万宇清》，《舞仙鹤乞裟婆》改为《仙云升》。

太簇商时号大食调：《破阵乐》，《大定乐》，《英雄乐》，《欢心乐》，《山香乐》，《年年乐》，《武成升平乐》，《兴明乐》，《黄骢蹀》，《人天云》，《卷白云》，《辽帝释》，《婆野娑》改为《九野欢》，《优婆师》改为《泛金波》，《半射渠沮》改为《高唐云》，《半射沒》改为《庆惟新》，《邪婆色鸡》改为《司农宝鸡》，《野鹊盐》改为《神鹊盐》，《捺利梵》改为《布阳春》，《苏禅师和歌》改为《还思引》，《万岁乐》。太簇羽时号般涉调：《太和万寿乐》，《天统九胜乐》，《元妃》，《真元妃》，《急元妃》，《太监女采乐》，《贞女采乐》，《山水白鹘》，《郎剌邪》改为

① [宋]王钦若.册府元龟=卷五十三.文渊阁四库全书 903 册 .台北：台湾商务印书馆,1986:56
② [后晋]刘昫.旧唐书卷二十四 [M] .北京：中华书局，1999:624
③ [后晋]刘昫.旧唐书卷九[M] .北京：中华书局，1999:143
④ [宋]王溥.唐会要卷七十七.文渊阁四库全书 607 册 .台北：台湾商务印书馆，1986:170
⑤ [宋]宋敏求.唐大诏令集卷九.文渊阁四库全书 426 册 .台北：台湾商务印书馆，1986:86

《芳桂林》，《移师都》改为《大仙都》，《借渠沙鱼》改为《跃泉鱼》，《俱伦朗》改为《日重轮》，《苏剌邪》改为《未央年》，《吒钵罗》改为《芳林苑》，《达摩支》改为《泛兰丛》，《悉尔都》改为《琼台花》，《春杨柳》，《天禽宝引》，《苏剌邪和歌》改为《宝廷引》。太蔟角：《大同乐》，《六合来庭》，《安平乐》，《戎服来宾》，《安公子》，《红兰花》。林钟宫时号道调：《道曲》，《垂拱乐》，《万国欢》，《九仙步虚》，《飞仙》，《景云》，《钦明引》，《玉京宝轮光》，《曜日光》，《紫云腾》，《山刚》改为《神仙》，《急火凤》改为《舞鹤盐》。林钟商时号小食调：《天地大宝》，《迎天欢心乐》，《太平乐》，《破阵乐》，《五更转》，《圣明乐》，《卷白云》，《凌波神》，《九成乐》，《泛龙舟》，《月殿蝉曲》，《英雄乐》，《山香会》，《罗仙迎祥》，《翊圣》，《司农宝鸡》，《九野欢》，《讫陵伽胡歌》改《来宾引》，《和残》改《仪凤》，《苏罗密》改《升朝阳》，《须婆栗特》改《芳苑墟》，《拨洛背陵》改为《北戎还淳》，《金波借席》改为《金风》，《厥磨贼》改为《庆淳风》，《庆惟新》。林钟羽时号平调：《火凤》，《真火凤》，《急火凤舞》，《媚娘长命》，《西河》，《三台监》，《行天》，《急行天》，《濮阳女神》，《白马》，《春杨柳》，《无愁》改为《长欢》，《因地利支和歌》改为《玉关引》，《大仙都》，《春台东》，《只罗》改为《祥云飞》，《文明新造》，《胜蛮奴》改为《塞尘清》。林钟角调：《红兰花》，《绿沉杯》，《赤白桃李花》，《大白紵》，《堂堂》，《十二时》，《天下兵》改为《荷来苏》。黄钟宫：《大封山乐》。

黄钟商时号越调：《破阵乐》，《天授乐》，《无为》，《倾杯乐》，《文武九华》，《急九华》，《大叠瑞蝉曲》，《北雒归淳》，《庆淳风》，《杜兰乌多回》改为《兰山吹》，《老寿》改为《天长宝寿》，《春莺啭吹》，《急兰山》，《高丽》改为《来宾引》，《邪婆地和歌》改为《静边引》，《婆罗门》改为《霓裳羽衣》，《思归达牟鸡和歌》改为《金方引》，《升朝阳》，《三部罗》改为《三辅安》。黄钟羽时号黄钟调：《火凤》，《急火凤》，《春杨柳》，《飞仙》，《大仙都》，《天统》，《思归达菩提儿》改为《洞灵章》，《明凤乐》，《真明凤》，《阿滥堆》，《百舌鸟》改为《濮阳女》。中吕商时号双调：《破阵乐》，《太平乐》，《倾杯乐》，《大乐》，《迎天乐》，《蝉曲》，《山香月殿》，《大百岁老寿》改为《天长宝寿》，《五更转》，《同昌还城乐》，《庆惟新》，《金风》，《泛金波》，《司农宝鸡》，《金方引》，《俱摩尼佛》改《紫府洞真》，《神雀盐》，《北雒归淳》。南吕商时号水调：《破阵乐》，《九野欢》，《泛金波》，《凌波神》，《升朝阳》，《苏莫遮》，《欢心乐》，《蝉曲》，《来宾引》，《天地大宝》，《五更转》。金风调：《苏莫遮》改为《感皇恩》，《婆伽儿》改为《流水芳菲》。将新曲名一本立石刊于太常寺者今既传之[①]。

《唐会要》是记录唐代典章制度的重要典籍之一，为北宋王溥编撰。本书王溥是根据前人撰写的《唐会要》，继续编撰下去，把《唐会要》写完整。宋代李焘《续资治通鉴长编》(卷2)记载说："(宋太祖建隆二年公元961年，正月)监修国史王溥等上《唐会要》一百卷。唐德宗时，苏冕始撰《会要》四十卷，武宗时，崔铉又续四十卷。溥等于是采宣宗以降故事，共勒成

①[宋]王溥. 唐会要卷三十三. 文渊阁四库全书606册 . 台北：台湾商务印书馆，1986:456-458

百卷”[①]。《唐会要》记录的“太乐署供奉曲名”共有212曲,涉及14个宫调,其中“改诸乐名”是59曲,涉及11个宫调。其中不乏有胡乐与佛乐被改名的乐曲，由此可知唐代宫廷音乐中除十部乐外尚存有佛曲和胡曲，由于改名，使其在史书中难以得见。因记载资料有限，现举以下四例为证：

1，沙陀调《龟兹佛曲》改为《金华洞真》。“《龟兹佛曲》之名见敦煌所发现的佛曲沙陀调中又“金华”之称可联想到西域记所载龟兹之金花王，这一曲当是和龟兹乐有关系的”[②]。

2，沙陀调《苏莫遮》改为《万宇清》。《苏莫遮》为龟兹乐。“《希鳞续一切经音义》、《大乘理趣六波罗密多经音义》云：苏莫遮冒……‘苏莫遮’胡语也，本云‘飒麽遮’，此云戏也，出龟兹国。至今有此曲，即大面、拨头是也。此语不得为梵语，唐代音译家绝无称梵语为胡语。原语不详。当时包含着龟兹的东土耳其斯坦地方，所谓胡语是流通着的，有胡名的龟兹乐曲，并不足異”[③]。宋代教坊的龟兹部，据宋史云，其曲二，皆双调。一曰宇宙清，二曰感皇恩。《宋史》乐志载：龟兹部，其曲二，皆双调，一曰《宇宙清》，二曰《感皇恩》。乐用觱栗、笛、羯鼓、腰鼓、揩鼓、鸡娄鼓、□鼓、拍板。鼓笛部，乐用三色笛、杖鼓、拍板。在新唐书中，比见坊邑相率为浑脱队，骏马胡服，名曰‘苏莫遮’。苏莫遮又有胡帽之意[④]。

3，金风调《婆伽儿》改为《流水芳菲》。婆伽儿于《隋书》音乐志龟兹乐条中略有记载。“高昌献《圣明乐》曲，其歌曲有《善善摩尼》，解曲有《婆伽儿》，舞曲有《小天》，又有《疏勒盐》。其乐器有竖箜篌、琵琶、五弦、笙、笛、箫、筚篥、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、铜拔、贝等十五种，为一部。工二十人”[⑤]。

4，大食调《耶婆色鸡》改为《司农宝鸡》。《耶婆宝鸡》乃龟兹山名，又寺名[⑥]。

西域是历史上一个具有特殊含义的地区概念。在长期接触和交往的过程中，在这一地区形成并逐渐法展起来的以龟兹乐、舞为代表的所谓西域文化，实际上是中（原）西（域）文化在在音乐领域交融的结晶；而隋唐燕乐中的精品—歌舞大曲和法曲，则是经过几代宫廷音乐家的不懈努力才得以完善的音乐艺术形式。西域乐舞新声奇变的特点和富有时代气息的艺术魅力，是其跻身唐代宫廷久盛不衰的主要原因。郭茂倩在《乐府诗集》卷四十四中记载道：“自周、隋以来，管弦推曲将数百首曲，多用西凉乐。鼓奔曲多用龟兹乐，唯琴工扰传楚、汉旧声及清乐”[⑦]。西域乐舞，在历史文献中常被称做胡乐、胡舞或夷歌。胡乐主要是指天竺、西凉、龟兹等地区流行的音乐，在隋七部乐、九部乐，唐九部乐、十部乐中胡乐占十分

① [宋]李焘.续资治通鉴长编 [M].北京:中华书局.1979:39

② [日]林谦三.隋唐燕乐调的研究.台北：商务印书馆出版社 ,1957.6:148

③ [日]林谦三.隋唐燕乐调的研究.台北：商务印书馆出版社,1957.6:148

④ [宋]欧阳修.新唐书卷一百一十八 [M] .北京：中华书局，1996: 3387

⑤ [唐]魏徵.隋书卷十五 [M] .北京：中华书局，1999: 254

⑥ 向达.唐代长安与西域文明.重庆：重庆出版社，2009年3月第一版:58

⑦ [宋]郭茂倩.乐府诗集卷四十四.文渊阁四库全书1347册. 台北：台湾商务印书馆,1986:390

重要的地位。通过分析《唐会要》卷三十三中的部分史料可以看出，唐代宫廷音乐中还是含有胡乐或佛乐的乐曲，由于政府干预，人为地将这些乐曲易名，体现出佛教在宫廷中的地位。因此，这也是法曲作品中没有胡乐名和佛乐名的乐曲的原因。

四、结语

由于统治者对道教有目的的扶持，有大量佛曲被易名为道曲，在《唐会要》天宝十三年改诸乐名中尤为显著。在“云韶乐”中的舞者中，手持金莲似佛家弟子，这也仅仅是有一些佛教的痕迹而已[①]。西域佛乐《婆罗门》曲传至大唐被改为《霓裳羽衣曲》。由于统治者的宗教观，在大量法曲作品中没有留下一首含有佛教名称的曲子，也就不足为奇了。综上所述，本章节从宗教的角度出发，认为法曲作为宫廷音乐，皇帝的决策往往决定了其欣赏音乐的内容。法曲与宗教音乐是有联系的，由于统治者的宗教观，在大量法曲作品中很难见到有关西域或是佛教的名称和内容。

本章小结

本章节从宗教的角度出发，首先针对学术界存有争议的“法曲与法乐”这一论题经行考证。通过本人的考察，从法曲与法乐的“法”字入手，唐代的法乐与法曲在史料的记载上是有明显区分的。因此本人认为法曲在其产生和发展过程中受到法乐的影响，但由于二者在出现时间上、应用场合上以及音乐风格上具有较大差异，法乐与法曲是两种截然不同的音乐体裁。虽然法曲与法乐是有差别的，但是二者有着千丝万缕的联系。

法曲作为宫廷音乐的一个品种，其音乐必然受到统治阶级个人喜好的影响。而对于历朝历代的皇帝来说，他们的决策往往决定了其欣赏的音乐。在法曲的曲目中，有许多具有宗教色彩内容的作品，如玄宗所作《霓裳羽衣曲》就是改佛曲为道曲。在法曲形成前和发展兴盛时期，统治者的宗教观对音乐的影响也是不容忽视的。通过对法曲曲目的梳理，笔者发现法曲大量法曲作品中没有留下一首含有佛教或是胡乐名称的曲子，这是一种很奇怪的现象，因为大量佛教音乐作品充斥在当时的社会中。本节通过对释、道二教的渊源、玄宗崇道抑佛的政策，包括《唐会要》中关于天宝十三年中改诸乐名等方面说明这一现象出现的动因。

① [唐]段安节.乐府杂录[M].沈阳：辽宁教育出版社，1998 年 12 月:2

第三章　法曲曲目研究

导言

现存法曲曲目多散见于史籍中，在日本的《三五要录》、《仁智要录》仍保存有曲谱。但是这些曲谱成谱多晚于唐代三四百年的时间，故乐曲在几世纪中是否发生变化有待于进一步的考察。所以本文列出这些乐谱中的一部分仅供参考，不展开分析。法曲作为唐代宫廷乐中的重要体裁，其研究对象的曲目却至今没有得到全面、完整的考察。许多文章只是对其乐调来源作泛泛而谈。本文从法曲曲目的来源出发，对其作品进行史料上的梳理和整理，并对其乐曲中所涉及的音乐元素进行系统的分类。

第一节　法曲曲目及其考察

法曲一词最早出现在隋代，其迅速发展时期是在唐代，特别是在李隆基当政时期。法曲作为唐代宫廷音乐的杰出代表，其音乐是由胡乐与俗乐融合的新俗乐。关于法曲的曲目，史料鲜有记载，从《旧唐书》“玄宗又制新曲四十余”中可知尚有大量作品散佚。

一、现存法曲曲目

记载唐代法曲曲目的文献主要有：

1，《唐会要》卷三十三《雅乐》记载：“太常梨园别教院，教法曲乐章等：《王昭君乐》一章，《倾杯乐》一章，《破阵乐》一章，《圣明乐》一章，《五更转乐》一章，《玉树后庭花乐》一章，《泛龙舟乐》一章，《万岁长生乐》一章，《饮酒乐》一章，《逗百草乐》一章，《云韶乐》一章，十二章”[①]。

2，郭茂倩《乐府诗集》载：“法曲起源于唐，谓之法部，其曲之妙者，有《破阵乐》、《一介大定乐》、《长生乐》、《赤白桃李花》，余曲有《堂堂》、《望瀛》、《霓裳羽衣》、《献仙音》、《献天花》之类，总名法曲”[②]。

3，《新唐书》卷22曰：“文宗好雅乐，诏太常卿冯定采开元雅乐制《云韶法曲》及《霓裳羽衣舞曲》。《云韶乐》有玉势四虚，琴、瑟、筑、萧、旋、篱、跋膝、笙、竿皆一，登歌四人，分立堂上下，童子五人，绣衣执金莲花以导，舞者三百人，阶下设锦筵，遇内宴乃奏”[③]。

4，陈旸《乐书》卷一八八曰：“太宗《破阵乐》、高宗《一戎大定乐》、武后《长生乐》、

① [宋]王溥.唐会要卷三十三.文渊阁四库全书211册.台北：台湾商务印书馆，1986:456

② [宋]郭茂倩.乐府诗集卷九十六.文渊阁四库全书.台北：台湾商务印书馆，中华民国75年(1986):173

③ [宋]欧阳修.新唐书卷二十二[M].北京：中华书局，1996：316

明皇《赤白桃李花》，皆法曲尤妙者。其余如《霓裳羽衣》、《望瀛》、《献仙音》、《听龙吟》、《碧天雁》、《献天花》之类，不可胜纪”[①]。这些作品只是当时法曲中的一部分。

近人对法曲曲目的研究以邱琼荪先生所著《燕乐探微》中的考证较为详细，其中包括25 首法曲，它们分别是：“《王昭君》、《思归乐》、《倾杯乐》、《破阵乐》、《圣明乐》、《五更转》、《玉树后庭花》、《泛龙舟》、《万岁长生乐》、《饮酒乐》、《斗百草》、《云韶乐》、《大定乐》、《赤白桃李花》、《堂堂》、《望瀛》、《霓裳羽衣》、《献仙音》、《献天花》、《火凤》、《春莺啭》、《雨淋铃》、《荔枝香》、《听龙吟》、《碧天雁》等”[②]。

二、法曲曲目考

邱琼荪先生从燕乐的角度对法曲进行考证，其中包括乐曲所创的年代、乐曲来源等方面。法曲的发展在历史上是一个流变的过程，因此，笔者在史学基础上，从乐曲吸收成为法曲这一角度出发，对二十五首法曲进行史料上的梳理和整理：

1，王昭君

《王昭君》又称《明君》。《旧唐书》音乐志曰：“《明君》，汉曲也。元帝时，匈奴单于入朝，诏以王嫱配之，即昭君也。及将去，入辞，光彩射人，悚动左右，天子悔焉。汉人怜其远嫁，为作此歌”[③]。又《乐府诗集》卷二十九云：“按此本中朝旧曲，唐为吴声，盖吴人传授讹变使然也。《古今乐录》曰：《明君》歌舞者，晋太康（280-289）中季伦所作也”[④]。“石崇以明君曲教其妾绿珠”[⑤]，石崇（249-300）为西晋朝人，因此，至少在公元300年时就已有《明君》传世了。晋避司马昭讳，乐府以昭君为明君[⑥]。《王昭君》在汉朝时已有，为汉朝旧曲。隋代时，清乐歌曲有《阳伴》，舞曲有《明君》、《并契》[⑦]。武后时存有六十三首清乐曲，《明君》位列其中[⑧]。

2，思归乐

《思归乐》乐曲来源不明，仅在《乐府诗集》卷八十中略有记载，“《乐苑》曰：《思归乐》，商谓曲也。后一曲犯角”[⑨]。

3，倾杯乐

《倾杯乐》为唐乐，由裴神符作于贞观末年。《通典》一百四十六：“贞观中，有裴神符

① [宋]陈旸.乐书卷一八八.文渊阁四库全书211册. 台北：台湾商务印书馆， 1986:848

② 丘琼荪.燕乐探微［M］.上海：上海古籍出版社,1981.P62

③ [后晋]刘昫.旧唐书卷二十九［M］.北京：中华书局，1999：718

④ [宋]郭茂倩.乐府诗集卷二十九.文渊阁四库全书1347册. 台北：台湾商务印书馆，1986:266

⑤ [宋]王灼.碧鸡漫志卷一[M].沈阳：辽宁教育出版社,1998年2月：3

⑥ [清]王士祯.池北偶谈卷十九. 文渊阁四库全书870册.台北：台湾商务印书馆，1986：275

⑦ [唐]魏徵.隋书卷十五［M］.北京：中华书局，1999:253

⑧ [唐]杜佑.通典卷一四六.文渊阁四库全书605册 .台北：台湾商务印书馆， 1986:59

⑨ [宋]郭茂倩.乐府诗集卷八十.文渊阁四库全书1348册 .台北：台湾商务印书馆,1986:34

者，妙解琵琶。初唯作《胜蛮奴》《火凤》《倾杯乐》三曲，声度清美，太宗深爱之”[①]。玄宗时，宫中出现马舞曲《倾杯乐》，又有《新倾杯乐》一说[②]。《明皇杂录》：“玄宗时，马舞曲名《倾杯乐》，故此玄宗所制别名《新倾杯乐》也。”[③]。

4，破阵乐

《破阵乐》来源于唐初宴飨仪式乐，玄宗后入二部伎有《小破阵乐》。（详见本章第二节）

5，圣明乐

《圣明乐》为玄宗开元年间，由太常乐工马顺兒所造。《乐府诗集》卷八十有载圣明乐三首，并云：“张仲素《乐苑》曰：《圣明乐》，开元中太常乐工马顺兒造。又有《大圣明乐》，并商调曲也”[④]。

6，五更转

《五更转》为陈朝前旧曲。《乐府诗集》卷三十三载：“陈·伏知道《乐苑》曰：《五更转》，商调曲。按伏知道已有《从军辞》，则《五更转》盖陈以前曲也”[⑤]。

7，玉树后庭花

《玉树后庭花》为陈朝后主所作之清乐曲（详见本章第四节）。

8，泛龙舟

《泛龙舟》乃隋炀帝时由白明达所作之清乐曲，作于江都宫中。《隋书》乐志卷十五曰：“炀帝大制艳篇，辞极淫绮。令乐正白明达造新声，创《万岁乐》、《藏钩乐》、《七夕相逢乐》、《投壶乐》、《舞席同心髻》、《玉女行觞》、《神仙留客》、《掷砖续命》、《斗鸡子》、《斗白草》、《泛龙舟》、《还旧宫》、《长乐花》、《十二时》等曲，掩抑摧藏，哀音断绝”[⑥]。在《旧唐书》卷二十九中，泛龙舟位于清乐之列。“今其辞存者，惟有《白雪》、《公莫舞》、《巴渝》、《明君》、《凤将雏》、《明之君》、《铎舞》、《白鸠》、《白纻 宁》、《子夜》、《吴声四时歌》、《前溪》、《阿子》及《欢闻》、《团扇》、《懊憹》、《长史》、《督护》、《读曲》、《乌夜啼》、《石城》、《莫愁》、《襄阳》、《栖乌夜飞》、《估客》、《杨伴》、《雅歌》、《骁壶》、《常林欢》、《三洲》、《采桑》、《春江花月夜》、《玉树后庭花》、《堂堂》、《泛龙舟》等三十二曲，《明之君》、《雅歌》各二首，《四时歌》四首，合三十七首。又七曲有声无辞：《上林》、《凤雏》、《平调》、《清调》、

---

① [唐]杜佑.通典.一百四十六.文渊阁四库全书605册. 台北：台湾商务印书馆，1986:61

② [宋]王溥.唐会要卷三十三.文渊阁四库全书606册. 台北：台湾商务印书馆，1986:452

③ “宗尝命教舞马四百蹄，各为左右，分为部目，为某家宠，某家骄。时塞外亦有善马来贡者，上俾之教习，无不曲尽其妙。因命衣以文绣，络以金银，饰其鬃鬣，间杂珠玉。其曲谓之《倾杯乐》者，数十回奋首鼓尾，纵横应节。又施三层板床，乘马而上，旋转如飞。或命壮士举一榻，马舞于榻上，乐工数人立左右前后，皆衣淡黄衫，文玉带，必求少年而姿貌美秀者。每千秋节，命舞于勤政楼下。其后上既幸蜀，舞马亦散在人间”[唐]郑处诲.明皇杂录》补遗.文渊阁四库全书1035册 .台北：台湾商务印书馆，1986:523

④ [宋]郭茂倩.乐府诗集卷八十.文渊阁四库全书1348册 .台北：台湾商务印书馆，1986:39

⑤ [宋]郭茂倩.乐府诗集卷三十三.文渊阁四库全书1347册 .台北：台湾商务印书馆，1986:303

⑥ [唐]魏徵.隋书卷十五 [M] .北京：中华书局，1999: 254

《瑟调》、《平折》、《命啸》，通前为四十四曲存焉”[①]。

9，万岁长生乐

《万岁长生乐》又称《长生乐》，武后时所作。据陈旸《乐书》卷一百八十八载：“太宗《破阵乐》，高宗《一戎大定乐》，武后《长生乐》，明皇《赤白桃李花》，皆法曲尤妙者”[②]。

10，饮酒乐

《饮酒乐》为晋朝旧曲。据《乐府诗集》卷七十四载：“晋·陆机《乐苑》曰：《饮酒乐》，商调曲也”[③]。

11，斗百草

《斗百草》乃隋炀帝时由白明达所作之清乐曲，与《泛龙舟》同作于江都宫中。

12，云韶乐

《云韶乐》为唐曲，作于文宗太和至开成年间。文宗听乐不喜欢俗乐，观看开元中《霓裳羽衣舞》的表演时，还要改编自雅乐的《云韶乐》和之[④]。据《旧唐书》列传第一百一十九载太和三年，文宗以乐府之音，郑卫太甚为由，欲闻古乐，命太常卿根据旧乐工的描述，取开元时雅乐，选乐童习之，名曰《云韶乐》[⑤]。“太和八年十月，宣太常寺，准《云韶乐》旧用人数，令于本寺阅习进来者。至开成元年十月，教成。三年，武德司奉宣索《云韶乐县图》二轴，进之”[⑥]。

13，大定乐

《大定乐》又名《一戎大定乐》，是高宗时所作的著名法曲。“六年三月，上欲伐辽，于屯营教舞，召李义府、任雅相、许敬宗、许圉师、张延师、苏定方、阿史那忠、于阗王伏阇、上官仪等，赴洛城门观乐。乐名《一戎大定乐》”[⑦]。立部伎中也有《大定乐》记载，表现内容与《破阵乐》相似，乐用龟兹乐。“今立部伎有《安乐》、《太平乐》、《破阵乐》、《庆善乐》、《大定乐》、《上元乐》、《圣寿乐》、《乐圣乐》，凡八部。《大定乐》，出自《破阵乐》。舞者百四十人。被五彩文甲，持槊。歌和云，“八纮同轨乐”，以象平辽东而边隅大定也。自《破阵舞》以下，皆雷大鼓，杂以龟兹之乐，声振百里，动荡山谷。《大定乐》加金钲”[⑧]。

14，赤白桃李花

《赤白桃李花》乃玄宗开元时所作之法曲。

15，堂堂

---

① [后晋]刘昫. 旧唐书卷二十九 [M] . 北京：中华书局，1999：717

② [宋]陈旸. 乐书卷一八八. 文渊阁四库全书 211 册. 台北：台湾商务印书馆， 1986:848

③ [宋]郭茂倩. 乐府诗集卷七十四. 文渊阁四库全书 1347 册. 台北：台湾商务印书馆，1986:634

④ [后晋]刘昫. 旧唐书卷一百六十八[M] . 北京：中华书局，1999：2990

⑤ [后晋]刘昫. 旧唐书卷一百六十九 [M] . 北京：中华书局，1999：2997

⑥ [后晋]刘昫. 旧唐书卷二十八 [M] . 北京：中华书局，1999：710

⑦ [后晋]刘昫. 旧唐书卷二十八 [M] . 北京：中华书局，1999:706

⑧ [后晋]刘昫. 旧唐书卷二十九 [M] . 北京：中华书局，1999：716

《堂堂》为清乐曲，乃陈后主所作陈朝旧曲。武太后之时，犹有清乐六十三曲，《堂堂》位列其中[①]。

16，望瀛

法曲虽精，莫近望瀛[②]。《宋史》乐志载："法曲部，其曲二，一曰道调宫《望瀛》，二曰小石调《献仙音》。乐用琵琶、箜篌、五弦、筝、笙、觱栗、方响、拍板"[③]。

17，霓裳羽衣

《霓裳羽衣曲》为原西域佛曲《婆罗门》，进献宫廷后玄宗改为道曲。（详见本章第三节）

18，献仙音

《献仙音》为唐法曲，来源与道曲，据《碧鸡漫志》卷三载："欧阳永叔云："人间有瀛府、献仙音二曲，此其遗声。"瀛府属黄钟宫，献仙音属小石调，了不相干。永叔知霓裳羽衣为法曲，而瀛府、献仙音为法曲中遗声，今合两个宫调，作霓裳 羽衣一曲遗声，亦太疏矣。 笔谈云："蒲中逍遥楼楣上，有唐人横书，类梵字，相传是霓裳谱，字训不通，莫知是非。或谓今燕部有献仙音曲，乃其遗声。然霓裳本谓之道调曲，献仙音乃小石调尔"[④]。献仙音在后世又称《望江南》。"望江南，即唐法曲献仙音也。但法曲凡三叠，望江南止两叠尔。白乐天改法曲为忆江南"[⑤]。

19，献天花

《献天花》此曲暂无典籍可考。

20，火凤

《火凤》为唐初贞观年间所作。《乐府诗集》卷八十云："李百药《乐苑》曰：《火凤》，羽调曲也。又有《真火凤》"[⑥]。《通典》曰："贞观中，有裴神符者，妙解琵琶。初唯作《胜蛮奴》、《火凤》、《倾杯乐》三曲，声度清美，太宗深爱之"[⑦]。

21，春莺啭

《春莺啭》为高宗时由白明达所作唐曲，《乐府诗集》卷八十云："张祜《乐苑》曰：《大春莺啭》，唐虞世南及蔡亮作。又有《小春莺啭》，并商调曲也"[⑧]。《教坊记》曰："高宗晓声律，闻风叶鸟声，皆蹈以应节。尝晨坐，闻莺声，命乐工白明达写之为《春莺啭》，后亦为舞曲。"二说不同，未知孰是。兴庆池南柳未开，太真先把一枝梅。内人已唱《春莺啭》，

① [唐]杜佑.通典卷一四六.文渊阁四库全书605册. 台北：台湾商务印书馆， 1986:58

② [宋]王灼.碧鸡漫志卷三[M].沈阳：辽宁教育出版社,1998年2月:20

③ [元]脱脱.宋史卷一百四十二 [M] .北京：中华书局，1999: 2239

④ [宋]王灼.碧鸡漫志卷三[M].沈阳：辽宁教育出版社,1998年2月:20

⑤ [明]杨慎.《词品》卷一

⑥ [宋]郭茂倩.乐府诗集卷八十.文渊阁四库全书1348.台北：台湾商务印书馆， 1986:40

⑦ [唐]杜佑.通典卷一四六.文渊阁四库全书605册 .台北：台湾商务印书馆， 1986:61

⑧ [宋]郭茂倩.乐府诗集卷八十.文渊阁四库全书1348 .台北：台湾商务印书馆， 1986:41

花下偟偟软舞来[①]。

22，雨淋铃

《雨淋铃》为开元末法曲，张野狐作此曲表现出玄宗对杨贵妃的思念之情。《明皇杂录》及《杨妃外传》云："帝幸蜀，初入斜谷，霖雨弥旬，旬，一作日。栈道中闻铃声，帝方悼念贵妃，采其声为雨淋铃曲以寄恨。时梨园弟子，惟张野狐一人善筚篥，筚，一作觱。因吹之，遂传于世"[②]。

23、荔枝香

《荔枝香》开元时所作法曲。开元十四载六月一日，玄宗幸华清宫，乃杨贵妃生日。上命小部音声（小部者，梨园法部所置，凡三十人，皆十五以下）于长生殿奏新曲，还没有名，正巧南海进荔枝，因以曲名《荔枝香》。据《新唐书》礼乐志云："帝幸骊山，杨贵妃生日，命小部张乐长生殿，奏新曲，未有名。会南方进荔枝，因名曰荔枝香"[③]。《杨太真外传》云："明皇在骊山，命小部音声于长生殿奏新曲，音声，一作张乐。未有名，会南海进荔枝，因名荔枝香"。

24，听龙吟

《听龙吟》此曲暂无典籍可考。

25，碧天雁

《碧天雁》此曲暂无典籍可考。

综上所述，关于法曲作品的创作、其作者与创作年代如下（表 3-1-1）：

曲目	作者	年代	曲目	作者	年代
《王昭君》	不详	汉曲	《泛龙舟》	白明达作	隋炀帝时
《思归乐》	不详	不详	《五更转》	不详	陈前旧曲
《倾杯乐》	裴神符作	贞观末年	《饮酒乐》	不详	晋曲
《破阵乐》	不详	贞观年间	《斗百草》	不详	隋曲
《赤白桃李花》	玄宗	天宝年间	《云韶乐》	不详	唐曲
《万岁长生乐》	白明达作	武后时	《大定乐》	不详	高宗时
《玉树后庭花》	陈后主作	陈曲	《圣明乐》	马顺儿作	开元年间
《堂堂》	陈后主作	陈曲	《献天花》	不详	不详
《望瀛》	不详	唐曲	《火凤》	裴神符作	贞观末年
《霓裳羽衣》	玄宗润色	开元年间	《春莺啭》	白明达作	高宗时
《献仙音》	不详	唐曲	《雨淋铃》	张野狐作	玄宗时
《荔枝香》	李龟年作	玄宗时	《听龙吟》	不详	唐曲

① [宋]郭茂倩. 乐府诗集卷八十. 文渊阁四库全书 1348 . 台北：台湾商务印书馆， 1986:41

② [唐]郑处诲. 明皇杂录补遗. 文渊阁四库全书 1035 册. 台北：台湾商务印书馆， 1986:524

③ [宋]欧阳修. 新唐书卷二十二 [M] . 北京：中华书局，1996：315

《碧天雁》	不详	唐曲

上述二十五首曲子，从各曲目的来源看，多是唐代乐曲改编而成，在创作之初并非都是法曲。只有玄宗时所做的《荔枝香》、《霓裳羽衣》、《雨霖铃》等曲是专为法曲而做的。这些作品只是当时法曲中的一部分，从《旧唐书》“玄宗又制新曲四十余”中可知尚有大量作品散佚。

法曲是吸收了多种音乐因素精华而成的集大成之作，其作品中有的来源于雅乐，有的来源于清商乐。法曲中包含有雅乐、清商乐、俗乐、胡乐、佛曲、道曲等几方面音乐元素。

以下为现存法曲音乐来源（表 3-1-2）：

	清商乐	胡乐	佛曲	道曲	宴飨仪式乐	
《王昭君》	★					
《思归乐》						不详
《倾杯乐》						不详
《破阵乐》					★	
《圣明乐》						不详
《五更转》	★					
《玉树后庭花》	★					
《泛龙舟》	★					
《万岁长生乐》					★	
《饮酒乐》	★					
《斗百草》	★					
《云韶乐》					★	
《大定乐》					★	
《赤白桃李花》						不详
《堂堂》	★					
《望瀛》						不详
《霓裳羽衣》		★	★	★		
《献仙音》				★		
《献天花》						不详
《火凤》						不详
《春莺啭》						不详
《雨淋铃》						不详
《荔枝香》						不详
《听龙吟》						不详
《碧天雁》						不详

三、结语

从以上各例中可知，唐法曲中具有的音乐元素有清商乐、胡乐、雅乐、道乐、佛乐。值得关注的是，各曲是由某一两种音乐元素为主组成的，在各曲中的主体元素中并不是固定的。法曲曲目各元素构成有两种形式，一是由两种或两种以上的音乐元素构成，如《霓裳羽衣曲》；另一种是由一种音乐元素构成，大多数曲目如此。左汉林在《唐代梨园法曲性质考论》一文中认为，“法曲中的各种音乐形式是并列的和基本独立的，而不是融合的；法曲不是一种新的音乐种类，而是清乐、胡乐、俗乐、雅乐、道曲和佛曲等多种音乐形式的集合体”[①]。本人不认同此观点。唐玄宗天宝十三年(754)诏道调、法曲与胡部新声合作，俗乐与胡乐两大系统的融合，最重要的是乐调理论上的适用。“唐代雅乐系统的音乐启用的是祖孝孙“八十四调”，燕乐系统的音乐仍沿用隋以来郑译研制的宫调”[②]。郑译研制的“八十四调”是一种中国化的西域乐理，它解决了隋代宫廷“雅、俗”两个系统音乐实践的基本乐理，特别是它适应了当时中国乐工对西域音乐实践的需要。综上诉述，法曲是一个是由清商乐、胡乐、雅乐、道乐、佛乐等多种音乐元素相互影响发展组成的集合体，是不同音乐之间的融合和互相影响的产物。

从表 3-1-1 来看，现存法曲曲目中大部分来源于清商乐，其次是宴飨仪式乐和胡乐。以下各节选出宴飨仪式乐《破阵乐》、胡乐改道曲《霓裳羽衣曲》、清乐《玉树后庭花》分别论述。

第二节　破阵乐

受律辞元首，相将讨叛臣。咸歌《破阵乐》，共赏太平人。四海皇风被，千年德水清；戎衣更不著，今日告功成。主圣开昌历，臣忠奉大猷；君看偃革后，便是太平秋。公元 620 年，秦王李世民率军打败了刘武周，巩固了刚建立的唐政权。于是，他的将士们遂以旧曲填入新词，唱辞赞颂李世民的功绩。从此，《破阵乐》拉开了唐王朝华丽的大幕。作为宫廷宴飨乐的杰出代表之一，破阵乐也顺其自然的被吸收到法曲中来，是法曲音乐的经典之作。

一、《破阵乐》在唐代的发展

《破阵乐》，本名《秦王破阵乐》，又有《神功破阵乐》等名称。《破阵乐》在唐代经历了几位皇帝的整理和改造，其乐舞和音乐遍及宫廷音乐的各个方面，成为唐代最具代表性的乐舞之一。

---

① 左汉林. 唐代梨园法曲性质考论[J]. 中央音乐学院学报 2007 年第 3 期:54

② 郑祖襄. 唐会要 “天宝十三载改诸乐名”史料分析[J]. 中央音乐学院学报，2008. 3:21

唐太宗为秦王时，破刘武周，军中作《秦王破阵乐》曲。到太宗即位，宴会时必奏[①]。据《旧唐书》音乐志载："《破阵乐》，太宗所造也。太宗为秦王之时，征伐四方，人间歌谣《秦王破阵乐》之曲。及即位，使吕才协音律，李百药、虞世南、褚亮、魏徵等制歌辞。百二十人披甲持戟，甲以银饰之。发扬蹈厉，声韵慷慨"[②]。《破阵乐》其名在唐代是不断变化的。其乐在太宗为太子时已有，唐高宗于公元618-626年间在位，唐太宗为秦王破刘武周时为公元620年，因此，《秦王破阵乐》创作的年代应为620-626年之间。武德中，天子始作《秦王破阵乐》以歌太宗之功业。贞观初年，唐太宗重制《破阵乐舞图》，诏魏征、虞世南等人作歌词，改名为《七德舞》。后张文收编讌乐，分四部，收破阵乐为第三部。贞观十六年，订十部乐，以讌乐居第一，显庆元年（公元656年）正月，改《破阵乐舞》为《神功破阵乐》[③]。自唐高宗龙朔以后（公元664年），《破阵乐》用于雅乐，诏郊庙享宴，皆先奏之。玄宗帝即位，《破阵乐》进入立部伎。坐部伎有《宴乐》、《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌万寿乐》、《龙池乐》、《破阵乐》，凡六部。《破阵乐》，舞四人，绯绫袍，锦衿褾，绯绫裤。《破阵乐》，玄宗所造也。生于立部伎《破阵乐》。舞四人，金甲胄。后又由《破阵乐》生成《一戒大定乐》；又另修入雅乐，用于郊庙，仅取二遍。玄宗时，此乐变更较多。立部伎八曲，第三为破阵乐。第五为大定乐，均已属法曲。坐部伎六曲，第一为讌乐，破阵乐在焉；第六又为小破阵乐，生于立部之第三伎，改用龟兹乐。

唐代，《破阵乐》音乐使用的范围十分广泛，不仅在宫廷宴飨乐、二部伎中使用，在鼓吹署中也有使用。"《律书乐图》云：羽葆一部，五色，十八曲：一《大和》，二《休和》，三《七德》，四《驺虞》，五《基王化》，六《纂唐风》，七《厌灾精》，八《肇皇运》，九《跃龙飞》、十《珍马邑》，十一《兴晋阳》，十二《济渭阴》，十三《应圣期》，十四《御宸极》，十五《宁兆庶》，十六《服遐荒》，十七《龙池》，十八《破阵乐》"[④]。唐代军鼓之制有三种：一曰铜鼓，二曰战鼓，三曰铙鼓。其中《破阵乐》位列铙鼓部，"铙吹部七曲：一《破阵乐》，二《上车》，三《行车》，四《向城》，五《平安》，六《欢乐》，七《太平》"[⑤]。文宗朝适应奏凯献俘之礼，用破阵乐与贺朝欢等共四曲，辞各一遍。唐鼓吹署'羽葆'与'铙吹'二部，亦各有破阵乐。

二、《破阵乐》乐舞

《破阵乐》主要用于宴享群臣，后在郊庙祭祀，军队凯旋等场合中使用。其乐在各代虽名似，但乐舞中人数、服饰、乐器均不尽相同。人数最少且舞具最为奢华的是玄宗时的《小破阵乐》，舞四人，披金甲。人数最多、声势最浩大的《破阵乐》用马军2000人，引队入场，

① [宋]欧阳修.新唐书卷二十一[M].北京：中华书局，1996：308

② [后晋]刘昫.旧唐书卷二十九，[M].北京：中华书局，1999：715

③ [后晋]刘昫.旧唐书卷二十八，[M].北京：中华书局，1999:706

④ [宋]马端临.文献通考卷一百三十六.文渊阁四库全书613册.台北：台湾商务印书馆，1986:151

⑤ [宋]欧阳修.新唐书卷二十三[M].北京：中华书局，1996：339

尤为壮观[①]。

《通典》、《旧唐书》、《新唐书》、陈旸《乐书》等，对唐初奏破阵乐及制七德舞的情况有详细的记载。《破阵乐》最初的创作是源于军中，表现的是秦王军队的威武。如《新唐书》礼乐十一曰："乃制舞图，左圆右方，先偏后伍，交错屈伸，以象鱼丽、鹅鹳。命吕才以图教乐工百二十八人，被银甲执戟而舞，凡三变，每变为四阵，象击刺往来，歌者和曰："秦王破阵乐"[②]。贞观七年，唐太宗根据它多年战争生活的体会，用此曲编成破阵乐舞蹈。舞者128人，身穿银饰盔甲，手持戟，舞蹈队形式左圆、右方，先偏、后伍、鱼丽、鹅贯、箕张、翼舒，交错屈仲，首尾回互，往来刺击，以像战阵之形。舞凡三变，每变为四阵，计十二阵，与歌节相应。披甲持戟，执纛演习。据《旧唐书》音乐志载："凡为三变，每变为四阵，有来往疾徐击刺之象，以应歌节，数日而就，更名《七德》之舞。癸巳，奏《七德》、《九功》之舞，观者见其抑扬蹈厉，莫不扼腕踊跃，凛然震竦"[③]。全舞分三大段，每段四次变化，舞队的左面呈圆形，右面呈方形；前面模仿战车，后面摆着队伍，队形展开像簸箕伸出两翼、呈现出战争的态势。

唐高宗麟德二年（公元665年），《破阵乐》入雅乐后，其乐舞如麟德二年诏所云："郊庙、享宴奏文舞，用《功成庆善乐》，曳履，执绋，服袴褶，童子冠如故，武舞用《神功破阵乐》，衣甲，持戟，执纛者被金甲，八佾，加箫、笛、歌鼓，列坐县南，若舞即与宫县合奏。其宴乐二舞仍别设焉"。上元三年（公元676年），诏："《神功破阵乐》不入雅乐，《功成庆善乐》不可降神，亦皆罢。而效庙用《治康》、《凯安》如故"。仪凤二年（公元677年），太常卿韦万石奏："请作《上元舞》，兼奏《破阵》、《庆善》二舞。而《破阵乐》五十二徧，著于雅乐者二徧"。高宗定乐舞制述神功破阵乐：皆披甲，持戟。其执旗之人，亦着金甲。人数并依八佾。仍量加箫、笛、歌、鼓等，并与悬南列坐。若舞，即与宫悬合奏。

玄宗时出现了多宫调的破阵乐，如《唐会要》卷33"诸乐"中有太簇商，时号大食调的《破阵乐》、有林钟商，时号小食调的《破阵乐》、有黄钟商，时号越调的《破阵乐》、有中吕商，时号双调的《破阵乐》、有南吕商，时号水调的《破阵乐》。此时《破阵乐》入坐、立二部。"坐部伎《破阵乐》，玄宗所造也。生于立部伎《破阵乐》。舞四人，金甲胄"[④]。据《唐六典·武备志》记载，甲有十三种：明光甲、光耀甲、细鳞甲、山文甲、乌追甲、白布甲、龟绢甲、布背甲、步兵甲、皮甲、锁子甲、马甲。又明光、光耀、细鳞、山文、乌追、锁子，皆铁甲也。皮甲以犀为之，皆因所用物名也。唐代多用铁甲，大体有两种形式：一种是初唐时代较简单的铁甲，是一般战士和将官作战的服装，以长方形铁片或铜片连缀而成，唐代217窟《破阵乐舞》中的武士皆着此类甲胄（见图3-2-1[⑤]）。

---

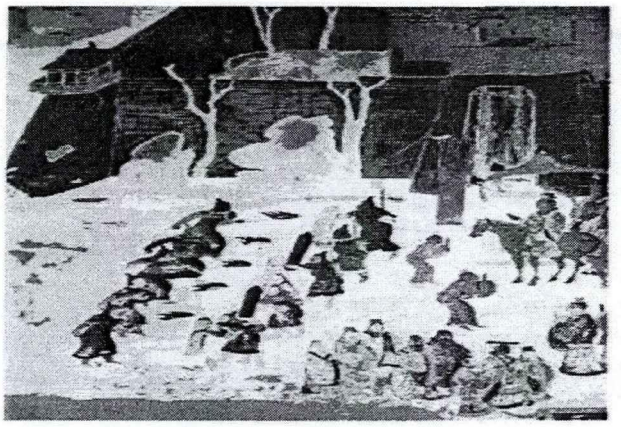
① [唐]杜佑.通典卷一四六.文渊阁四库全书605册.台北：台湾商务印书馆，1986:60

② [宋]欧阳修.新唐书卷二十一[M].北京：中华书局，1996：308

③ [宋]欧阳修.新唐书卷二十一[M].北京：中华书局，1996：308

④ [唐]杜佑.通典卷一四六.文渊阁四库全书605册.台北：台湾商务印书馆，1986:61

⑤ 刘东升等.中国音乐史图鉴.人民音乐出版社，1988:78



另一种是盛唐时代比较复杂精细的“金甲”，甲的形状有鱼鳞，有长方，均为铜、铁等金属做成，并有光亮，故名“金甲”[①]。“坐部伎六：一《宴乐》，二《长寿乐》，三《天授乐》，四《鸟歌万岁乐》，五《龙池乐》，六《小破阵乐》。自《长寿乐》以下，用龟兹乐，唯《龙池乐》则否”[②]。 又作《小破阵乐》，舞者被甲胄。“宫人数百衣锦绣衣，出帷中，击雷鼓，奏《小破阵乐》，岁以为常。凡大燕会，则设十部之位于庭，以备华夷：一曰燕乐会，有景云乐之舞、庆善乐之舞、破阵乐之舞、承天乐之舞”[③]；“其演奏乐器有玉磬、方响、搊筝、筑、卧箜篌、小箜篌、大琵琶、小琵琶、大五弦、小五弦、吹叶、大笙、小笙、长笛、尺八、大　篥、小　篥、大箫、小箫、正铜钹、和铜钹各一，歌二人，揩鼓、连鼓、鼗鼓、桴鼓、贝各二”[④]。

文宗太和三年（公元829年）八月，太常礼院颁布诏书，凡命将征讨，有大功献俘馘者，其日备神策兵卫于东门外，进行献俘礼。其凯乐用铙吹二部，笛、筚篥、箫、笳、铙、鼓，每色二人，歌工二十四人。“乐工等乘马执乐器，次第陈列，如卤簿之式。鼓吹令丞前导，分行于兵马俘馘之前。将入都门，鼓吹振作，迭奏《破阵乐》等四曲”。

三、《破阵乐》的影响

《破阵乐》对于当时大唐王朝的意义，固在显彰开国的武功，据《隋唐嘉话》载：“破阵乐被甲持戟，以象战事；庆善乐广绅履履，以象文德。郑公（魏征）见奏破阵乐，则俯而不视，庆善则翫之而不厌”[⑤]。初唐君臣重视兼重文治，所以使用此乐舞与代表文治精神之功成的庆善乐及其九功舞同时使用。

破阵乐对秦王李世民的歌颂作用，以玄奘宣于天竺诸国流传最广。《新唐书》卷二二一西域传天竺国云：“武德中，国大乱。王尸罗逸多勒兵，战前无。…会唐浮屠玄奘至其国，

① 段文杰.敦煌石窟艺术研究.兰州，甘肃人民出版社，2007:335

② [唐]杜佑.通典卷一四六.文渊阁四库全书605册 .台北：台湾商务印书馆，1986：60

③ [宋]欧阳修.新唐书卷二十二 [M] .北京：中华书局，1996：315

④ [唐]杜佑.通典卷一四六.文渊阁四库全书卷605 .台北：台湾商务印书馆， 1986:61

⑤ [唐]刘餗.《隋唐嘉话》

尸罗逸多召见。曰‘而国有圣人出，作秦王破阵乐，试为我言其为人。’玄奘粗言太宗神武，平祸乱，四夷賓服状。王喜曰：‘我当东面朝之”[①]。《唐玄奘大唐西域记》五，载羯若鞠者国王曰：“秦王天子…平定海内，风教遐被，德泽还洽。殊方异域，慕化称臣。氓庶荷其亭育，咸歌秦王破阵乐，闻其雅颂，于兹久矣”[②]。《唐玄奘大唐西域记》十，拘摩罗王曰：“今印度诸国，多有歌颂摩诃至那国秦王破阵乐者，闻之久矣，豈大德之乡国耶？曰（玄奘）：然，此歌者，美我君之德也[③]！”西域各国均慕《破阵乐》之雄壮，知大唐之强盛，纷纷遣使臣来大唐朝贺。

其次，《破阵乐》也用于接待外国使臣。新唐书二一六吐蕃传：“穆宗长庆二年，遣大理司刘元鼎往使，赞普宴之，乐奏秦王破阵曲”。凡宴三品及州牧‘蛮夷酋长’，于玄武门奏之，相传观者扼腕踊跃。破阵乐体现了等级的差异，外国使臣和三品以上官员才可以有机会看到破阵乐的真容。

四、乐谱

现存《破阵乐》遗谱多为日本保存本，有多种版本。例如《仁智要录》筝谱和《三五要录》琵琶谱两种。

《三五要录》是 12 世纪后半成书的一部琵琶谱，为藤原师长所著。藤原师长在当时的“桂流”、“西流”两派的基础上，开创了“妙音院流”。《三五要录》的内容包括“案谱法”、“调子品”、“搔合”、“手”、“催马乐”、“唐乐”、“高丽乐”，还包括日本雅乐代表性的一百多首曲谱，可以说是琵琶谱的集大成。在日本一般认为《三五要录》的演奏样式和日本现行雅乐的相同。《三五要录》以前的琵琶谱,例如《天平琵琶谱》《南宫琵琶谱》等，记谱样式上与《敦煌琵琶谱》相近，可能是记录唐代所进行之音乐的。反之，《三五要录》记录的音乐，虽然受到了唐代音乐的影响，但表现上有些改变[④]。

现存《三五要录》的版本，吴国伟认为有伏见官家本和乐岁堂本两种。伏见官家本《三五要录》现存放于日本皇宫的宫内厅书陵部。乐谱第一卷第一页记载抄写人是鹰司兼平(1228-1294)，但由于整部乐谱有多过一种的笔迹，所以它可能是在十三与十四世纪之间由数人抄写。乐岁堂本的《仁智要录》曾经由松浦清所拥有(1760-1841)，现由上野音乐学园日本音乐资料室保存。

《仁智要录》是日本藤原师长（1138-1192）编撰的一部收录有包括唐代筝曲在内的筝谱集。所谓“仁智”，来之于西晋文学家傅玄（217-278）在其《筝赋》中对筝所作的“智仁之器”这样一种美称。公元 838 年，唐僖宗曾派宫廷的音乐教官弹筝博士皇孟学率领 62 人的乐队赴日本传授中国音乐，而日本天皇也曾诏书内教坊的女乐人石川色子等拜中国乐人

① [宋]欧阳修[新唐书卷二二一 [M] . 北京：中华书局，1996：　4732

② [唐]释玄奘. 大唐西域记卷五. 文渊阁四库全书 593 册 . 台北：台湾商务印书馆，　1986:693

③ [唐]释玄奘. 大唐西域记卷十. 文渊阁四库全书 593 册 . 台北：台湾商务印书馆，　1986:767

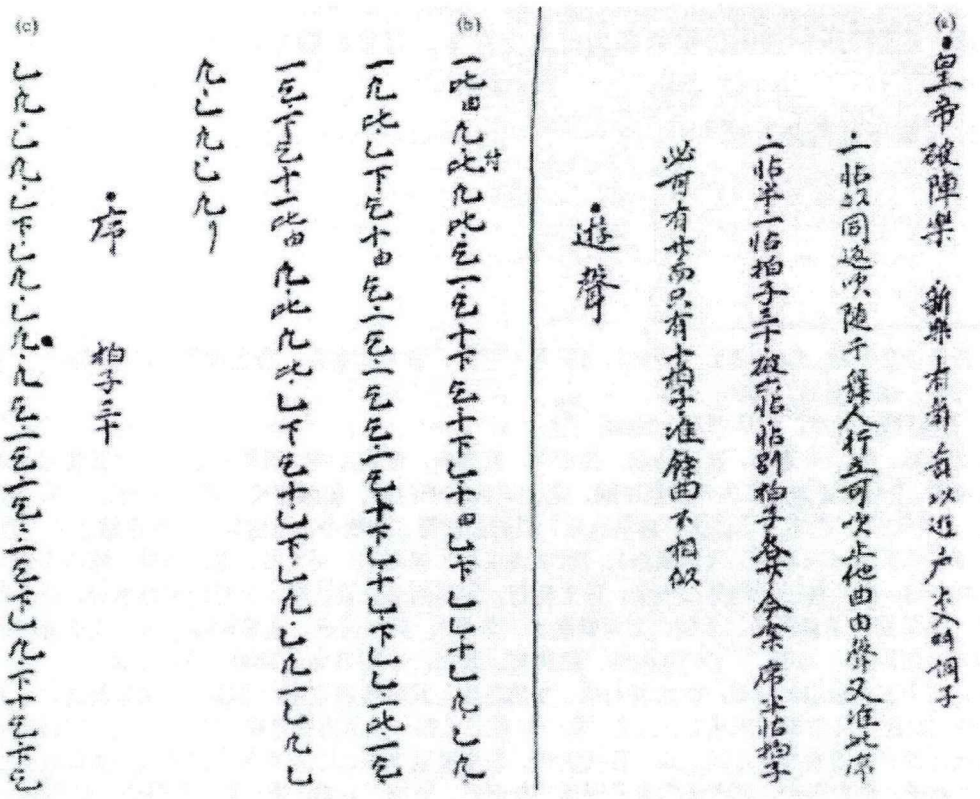
④ 峰雅彦，青野繁治. 《音乐艺术》. 1987 年第四期 :37

为师学习筝艺，因此，才会有唐代筝曲、筝艺在日本的流传。《仁智要录》共有 12 卷，收录有 13 种调的 200 多首筝曲。

关于译谱，国内方面，有叶栋先生在上世纪八十年代对敦煌曲谱的译读。国外方面可参考毕铿（Laurence Picken）所著的《唐朝传来的音乐》第一至七册（Music from the tang court(Vol.1-7)）。

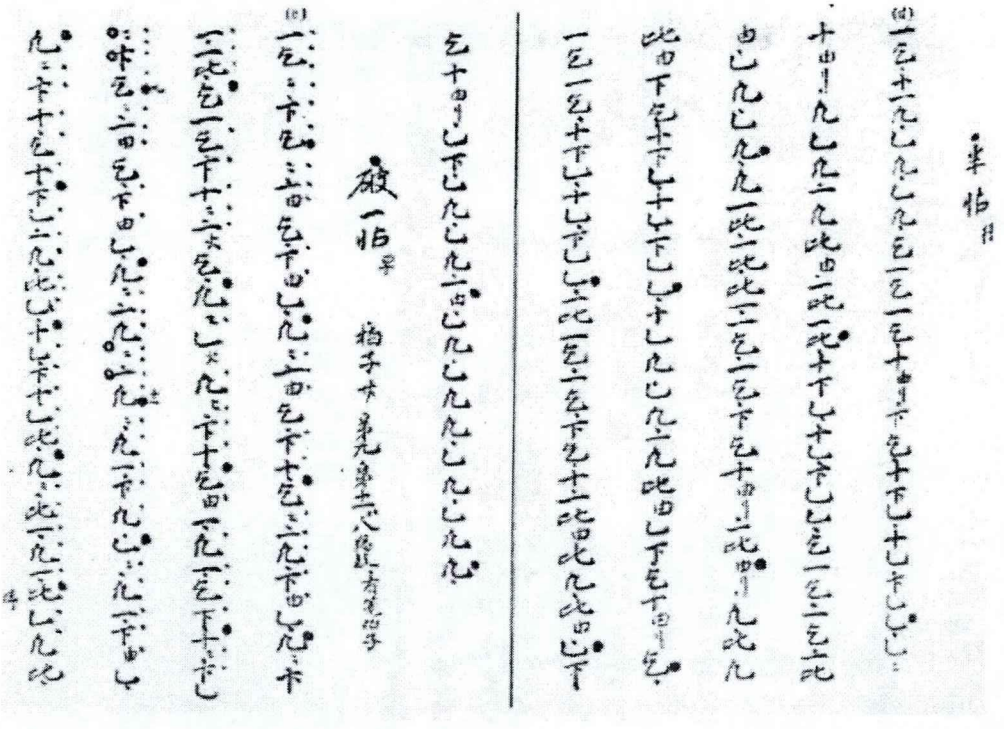
传到日本的《秦王破阵乐》谱又称为《皇帝破阵乐》，在《唐朝传来的音乐》一书的记载中，《皇帝破阵乐》有游声、序、帖、破等部分组成。毕铿根据《凤笛谱》认为《皇帝破阵乐》属于新乐，有舞，舞是伴随着游声的开始而出的。

皇帝破阵乐 1(3-2-2)[①]

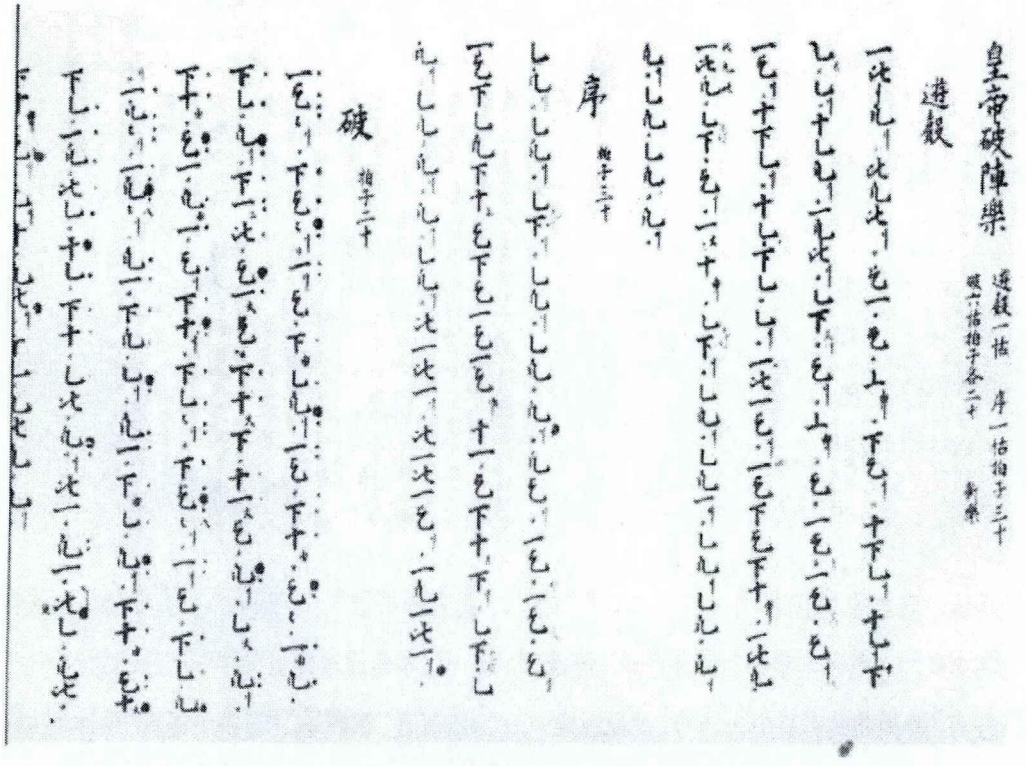


皇帝破阵乐 2(3-2-3)

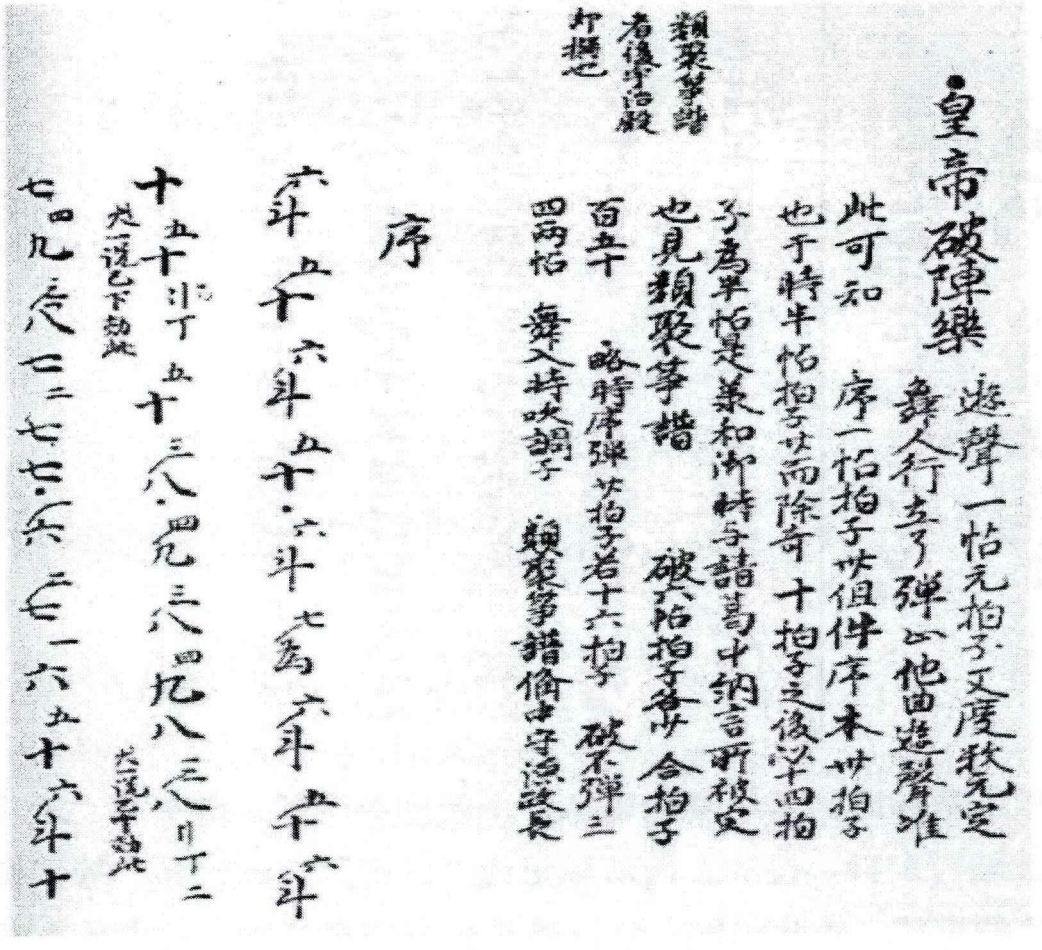
① [英]Laurence Picken《Music from the tang court》Vol.1 P30-31



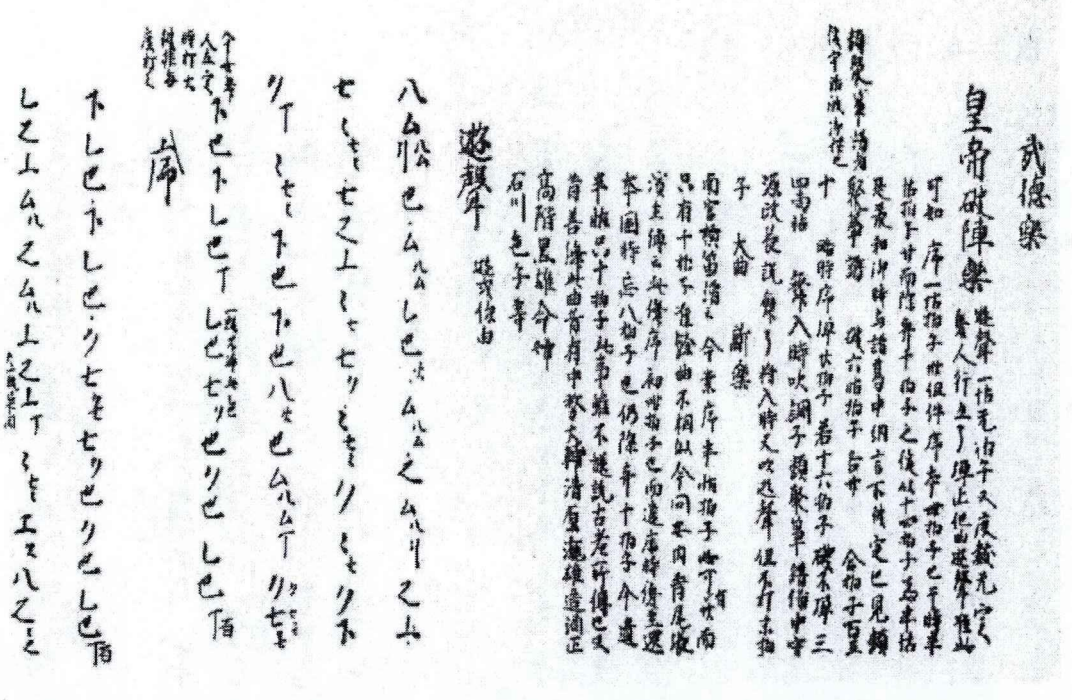
皇帝破阵乐 3(3-2-4)



皇帝破阵乐 4(3-2-5)



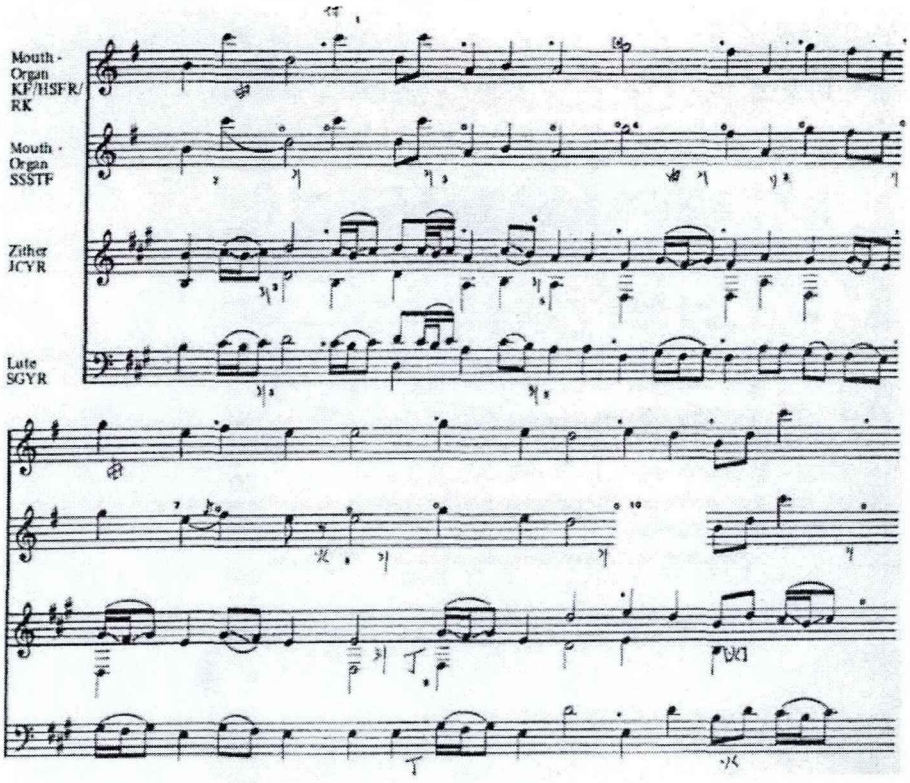
皇帝破阵乐 5(3-2-6)



毕铿所率领的研究组，根据《博雅笛谱》、《仁智要录》、《凤笛谱》、《类筝治要》、《三五要录》、《新撰笙笛谱》等资料，对保存下来的唐曲经行译读，其中《破阵乐》也被翻译过来。

其曲游声部分有四笙、笛、筝、琵琶四件乐器组成，部分译谱如下：

游声[①](3-2-7)



五、结语

本节通过对《破阵乐》的考述，理清了它的发展脉络，认识了它的音乐特点。《破阵乐》是由一首军乐发展而成，其音乐在唐朝各代有所改变。《破阵乐》由唐初的《秦王破阵乐》衍变而来；显庆元年（公元 656 年）正月，改《破阵乐舞》为《神功破阵乐》；自唐高宗龙朔以后（公元 664 年），《破阵乐》用于雅乐；玄宗时，《破阵乐》进入二部伎并被修入法曲。史籍中关于《秦王破阵乐》的段落结构有“立部伎 52 遍”、“雅乐 2 遍”两种，人数最少且舞具最为奢华的是玄宗时的《小破阵乐》。《破阵乐》对于当时大唐王朝的意义，固在显彰开国的武功，是强大帝国的象征，因此各代皇帝如此看重《破阵乐》。《破阵乐》还远播印度、日本等国。在乐谱的流传和译读上，《破阵乐》谱较为丰富，保存于世的乐谱以日本的琵琶谱、筝谱等曲集为主。在对曲谱的解译工作中，毕铿、叶栋等学者的丰硕成果为我们了解《破阵乐》做出了杰出的贡献。

第三节 霓裳羽衣曲

《霓裳羽衣曲》是唐代法曲中的精品，唐代歌舞作品的集大成之作。其乐始于开元而盛于天宝。“朱阁沈沈夜未央。碧云仙曲舞霓裳”[②]；“法曲法曲歌大定，积德重熙有馀庆。永

① Laurence Picken《Music from the tang court》Vol. P40

② [宋]王灼. 碧鸡漫志卷三[M]. 沈阳：辽宁教育出版社, 1998 年 2 月:17

徽之人舞而咏，法曲法曲舞霓裳”[①]。在唐人的心中，霓裳有抹不去的情感，它是大唐百年繁荣盛世的一个缩影。在史料中，《霓裳羽衣曲》有《霓裳》、《霓裳羽衣舞》等名称。

一、乐曲来源

关于霓裳羽衣曲的来历，有以下三种说法：

1，西凉进献，明皇润色。《碧鸡漫志》卷三载：“开元中，西凉节度使杨敬述造……予以是知为西凉创作，明皇润色者也”[②]。

2，仙曲改编。玄宗与叶法善于仙境遇仙女奏乐，法善曰这些仙女名为“素娥”，身上所穿白衣叫做“霓裳羽衣”，所奏之曲，名曰《紫云曲》。玄宗素晓音律，将两手打着节奏，把乐声默记。回到宫中后，传给杨贵妃，取名为《霓裳羽衣曲》[③]。“见仙女数百，皆素练宽衣，舞于广庭。玄宗问曰：此何曲也？曰：霓裳羽衣也。玄宗密记其声调……且诏伶官，依其声调作霓裳羽衣曲”[④]。

3，玄宗自创。《霓裳羽衣曲》，是玄宗登三乡驿，望女儿山所作。刘禹锡有诗云：“伏睹玄宗皇帝望《女儿山诗》，小臣斐然有感：开元天子万事足，惟惜当时光景促，三乡驿上望仙山，归作《霓裳羽衣曲》。仙心从此在瑶池，三清八景相追随。天上忽乘白云去，世间空有《秋风词》”[⑤]。

《唐会要》天宝十三载七月十日改诸乐名中《婆罗门》改为《霓裳羽衣》[⑥]，本人认为《霓裳》原为胡乐。“《乐苑》曰：《婆罗门》，商调曲。开元中，西凉府节度杨敬述进。《唐会要》曰：天宝十三载，改《婆罗门》为《霓裳羽衣》”[⑦]。开元年间，河西节度使杨敬述将经西域转辗传入凉州的天竺佛曲《婆罗门》献给唐玄宗，玄宗依律创声，将原佛曲风格的《婆罗门》改编为法曲风格的《霓裳羽衣》。《霓裳》是中西乐舞结合的产物，是在西域《婆罗门曲》基础上，又吸收“清商乐”成分而形成的“法曲”风格的乐舞。

中唐白居易时，曾亲自观看过宫中《霓裳》的表演。“太和三年夏，乐天始得请为太子宾客，分秩于洛下，息躬于池上。凡三任所得，四人所与，洎吾不才身，今率为池中物。每至池风春，池月秋，水香莲开之旦，露清鹤唳之夕，拂杨石，举陈酒，援崔琴，弹《秋思》，颓然自适，不知其他。酒酣琴罢，又命乐童登中岛亭，含奏《霓裳散序》，声随风飘，或凝或散，悠扬于竹烟波月之际者久之。曲未竟，而乐天陶然石上矣”[⑧]。文宗时，曾诏《云韶乐》与《霓裳》相和，此时仍有《霓裳》传世。太和九年八月，冯定为太常少卿。文宗每听

① [唐]白居易.白氏长庆集卷三.文渊阁四库全书卷1080. 台北：台湾商务印书馆，1986:33

② [宋]王灼.碧鸡漫志卷三[M].沈阳：辽宁教育出版社,1998年2月:17

③ [明]凌濛初.《初刻拍案惊奇》卷七

④ [宋]李昉.太平广记卷二十二.文渊阁四库全书1043册.台北：台湾商务印书馆， 1986:120

⑤ [宋]乐史.杨太真外传.续修四库全书1783册.上海：上海古籍出版社，1995:661

⑥ [宋]王溥.唐会要卷三十三.渊阁四库全书606册.台北：台湾商务印书馆， 1986:456-458

⑦ [宋]郭茂倩.乐府诗集卷八十.文渊阁四库全书1348册.台北：台湾商务印书馆， 1986:35

⑧ [后晋]刘昫.旧唐书卷一百六十六 [M] .北京：中华书局，1999:2955

乐，不喜欢郑、卫之声，诏奉常习开元中《霓裳羽衣舞》，以《云韶乐》和之。五代时礼乐崩坏，《霓裳》曾参乱雅音。据《旧五代史》乐志载："然礼乐废久，而制作简缪，又继以龟兹部《霓裳法曲》，参乱雅音。其乐工舞郎，多教坊伶人、百工商贾、州县避役之人，又无老师良工教习"[①]。

二、《霓裳羽衣曲》其乐

《霓裳》舞者皆选取白色舞服，舞容和服饰等方面力求其有仙意[②]。《霓裳羽衣》因此而得名。关于乐调，婆罗门，属太簇商调，天宝十三载改乐名中《霓裳羽衣》在黄钟商之列。白石道人歌曲中也曾提到又于乐工故书中得商调霓裳曲。

关于《霓裳》的遍数，《新唐书》礼乐志载有十二遍，"其后，河西节度使杨敬忠献《霓裳羽衣曲》十二遍，凡曲终必遽，唯《霓裳羽衣曲》将毕，引声益缓"[③]。《白石道人歌曲》中霓裳中序第一认为霓裳有十八遍："又于乐工故书中得商调霓裳曲十八阕，皆虚谱无辞"[④]。周密的《齐东野语》 卷十载《霓裳》一曲共三十六段[⑤]。白居易《霓裳羽衣歌（和微之）》对《霓裳》的舞曲组成部分，舞姿，服装表演及节奏变化作了非常细致的描写：

我昔元和侍宪皇，曾陪内宴宴昭阳。千歌百舞不可数，就中最爱霓裳舞。
舞时寒食春风天，玉钩栏下香案前。案前舞者颜如玉，不著人家俗衣服。
虹裳霞帔步摇冠，钿瓔累累佩珊珊。娉婷似不任罗绮，顾听乐悬行复止。
磬箫筝笛递相搀，击擫弹吹声迤迤。散序六奏未动衣，阳台宿云慵不飞。
中序擘騞初入拍，秋竹竿裂春冰拆。飘然转旋回雪轻，嫣然纵送游龙惊。
小垂手后柳无力，斜曳裾时云欲生。烟蛾敛略不胜态，风袖低昂如有情。
上元点鬟招萼绿，王母挥袂别飞琼。繁音急节十二遍，跳珠撼玉何铿铮。
翔鸾舞了却收翅，唳鹤曲终长引声。当时乍见惊心目，凝视谛听殊未足。
一落人间八九年，耳冷不曾闻此曲。湓城但听山魈语，巴峡唯闻杜鹃哭。
移领钱唐第二年，始有心情问丝竹。玲珑箜篌谢好筝，陈宠觱栗沈平笙。
清弦脆管纤纤手，教得霓裳一曲成。虚白亭前湖水畔，前后祗应三度按。
便除庶子抛却来，闻道如今各星散。今年五月至苏州，朝钟暮角催白头。
贪看案牍常侵夜，不听笙歌直到秋。秋来无事多闲闷，忽忆霓裳无处问。
闻君部内多乐徒，问有霓裳舞者无。答云七县十万户，无人知有霓裳舞。
唯寄长歌与我来，题作霓裳羽衣谱。四幅花笺碧间红，霓裳实录在其中。
千姿万状分明见，恰与昭阳舞者同。眼前仿佛睹形质，昔日今朝想如一。

---

①[宋]薛居正.旧五代史卷一百四十四 [M] .北京：中华书局，1999:1329
② 全唐诗中的乐舞资料[M].北京：人民音乐出版社，1996:167
③[宋]欧阳修.新唐书卷二十二[M] .北京：中华书局，1996:315
④[宋]姜夔.白石道人歌曲卷三.文渊阁四库全书1488册.台北：台湾商务印书馆， 1986:285
⑤[宋]周密.齐东野语卷十.文渊阁四库全书865册.台北：台湾商务印书馆， 1986:742

疑从魂梦呼召来，似著丹青图写出。我爱霓裳君合知，发于歌咏形于诗。
君不见我歌云，　惊破霓裳羽衣曲。又不见我诗云，曲爱霓裳未拍时。
由来能事皆有主，杨氏创声君造谱。君言此舞难得人，须是倾城可怜女。
吴妖小玉飞作烟，越艳西施化为土。娇花巧笑久寂寥，娃馆苎萝空处所。
如君所言诚有是，君试从容听我语。若求国色始翻传，但恐人间废此舞。
妍媸优劣宁相远，大都只在人抬举。李娟张态君莫嫌，亦拟随宜且教取[①]。

白居易曾在宫中观看过《霓裳羽衣曲》，因此其三十六遍之说较为可信。从其行文中，我们可将全曲共分三大部分：

1，散序有 6 段。“霓裳第一至第六叠无拍者，皆散序故也。类音家所行大品，安得有拍。乐图必作舞女，而霓裳散序六叠，以无拍故不舞”[②]。此段没有歌舞，是器乐曲部分。凡法曲之初，众乐不齐，唯金石丝竹第发声。磬、箫、筝、笛次第发声，可见器乐演奏时先从打击乐开始，吹奏、弹拨乐逐渐加入，节奏自由，曲调舒缓优美；

2，　中序 18 段。

3，入破 12 段。音乐节奏加快，舞蹈也更为热烈急促。音乐舞蹈在激烈的节奏中突然收住，曲末渐慢放散，长引一声结束。

图 3-3-1

《霓裳羽衣曲》舞蹈的演出形式并不是固定的。开元天宝中，杨贵妃所舞《霓裳羽衣曲》多为独舞形式。据《太真外传》载：“上又宴诸王于木兰殿，时木兰花发，皇情不悦。妃醉中舞《霓裳羽衣》一曲，天颜大悦，方知回雪流风，可以回天转地”。故诗人云：“贵妃宛转侍君侧，体弱不胜珠翠繁。冬雪飘飖锦袍暖，春风荡漾霓裳翻”。文宗时，《霓裳羽衣曲》的表演为群舞形式。教坊进《霓裳羽衣舞》女三百人。末世兵乱，舞制多失。凡此，皆杂舞也[③]。五代时，《霓裳羽衣》进入雅乐，以群舞形式出现。“然礼乐废久，而制作简缪，又继以龟兹部《霓裳法曲》，参乱雅音”[④]。宋时，《霓裳羽衣曲》仍是群舞形式。据张德瀛《词征》

①[唐]白居易.白氏长庆集卷二十一.文渊阁四库全书 1080 册.台北：台湾商务印书馆，　1986:238-239
②[宋]王灼.碧鸡漫志卷三[M].沈阳：辽宁教育出版社,1998 年 2 月:P20
③[宋]郭茂倩.乐府诗集卷五十三.文渊阁四库全书 1347 册.台北：台湾商务印书馆，　1986:467
④[宋]薛居正.旧五代史卷一百四十四［M］.北京：中华书局，1999 年:1329

卷一载："宋太宗时舞队，其第五队曰拂霓裳队，或仍仿唐制也"[①]。

图 3-3-2 为现代版霓裳羽衣舞队

三、《霓裳羽衣曲》对后世的影响

《霓裳》是唐代宫廷音乐中的顶峰之作，讲到法曲，就必然会想到《霓裳羽衣曲》。在中唐时期，《霓裳羽衣曲》代表着大唐盛世的繁荣与昌盛，《白氏长庆集》中诗云："法曲法曲歌大定，积德重熙有馀庆。永徽之人舞而咏，法曲法曲舞霓裳。政和世理音洋洋，开元之人乐且康。法曲法曲歌堂堂，堂堂之庆垂无疆"[②]。

《霓裳羽衣曲》在宫廷中不仅唐玄宗宠爱有佳，士大夫们也对此曲十分的喜爱，其中以白居易和王维最甚。人有得《奏乐图》，不知其名，王维看后曰《霓裳》第三叠第一拍也。好事者集乐工按图奏乐，竟然没有差别，无不咸服王维的精思[③]。天宝之乱后，宫廷就少有《霓裳》的演出了。因为杨贵妃善舞此曲，博得玄宗宠爱，致使唐朝发生"安史之乱"，多数人认为是《霓裳》法曲之过。有诗云："世人莫重霓裳曲，曾致干戈是此中"[④]。因此，《霓裳》法曲未能长久流传于后世。"子夜新声何处传，悲翁更忆太平年。即今法曲无人唱，已逐霓裳飞上天"[⑤]。

四、结语

《霓裳羽衣曲》是玄宗将佛曲风格的《婆罗门》改编为法曲风格的《霓裳羽衣曲》。《霓裳》舞者皆选取白色舞服，《霓裳羽衣》因此而得名。关于乐调，婆罗门，属太簇商调，天宝十三载改乐名中《霓裳羽衣》在黄钟商之列。舞蹈的演出形式并不是固定的，唐代宫廷几

①[宋]张德瀛《词征》卷一

②[唐]白居易.白氏长庆集卷三，文渊阁四库全书卷 1080. 台北：台湾商务印书馆，1986:33

③[后晋]刘昫.旧唐书志卷一百四十 [M] .北京：中华书局，1999 年：3438

④[唐]李益.李益诗全集卷 283.文渊阁四库全书卷 1425.台北：台湾商务印书馆， 1986:670

⑤[唐]顾况.顾况诗全集卷 267.文渊阁四库全书卷 1425. 台北：台湾商务印书馆， 1986:507

个时期的表演都有所不同。天宝之乱后，《霓裳羽衣曲》与陈朝旧曲《玉树后庭花》的境遇相似，被当时人们认为是靡靡之音，因此宫廷就少有《霓裳》的演出。至德初(756)，还有宫人舞《霓裳羽衣》（资治通鉴唐纪三十四），到了唐敬宗宝历元年(825)，已无人知晓《霓裳》了。文宗太和初，只剩下器乐合奏的演出。五代时，南唐后主曾一度整理排演，但那时宫廷传存的乐谱已经残缺不全，花费很大功夫来进行校订①，现曲谱多见于姜夔的《霓裳中序第一》。

第四节 玉树后庭花

《玉树后庭花》一曲是唐代法曲的代表曲目之一。“丽宇芳林对高阁，新妆艳质本倾城。映户凝娇乍不进，出帷含态笑相迎。妖姬脸似花含露，玉树流光照后庭”。《玉树后庭花》，以花为曲名，本来是南北朝时流行的乐府民歌，陈后主陈叔宝填新词而作。

一、乐名

《玉树后庭花》在众多史料中有《后庭花》、《玉树》、《玉树花》等别称。玉树，是指美好的事物。玉树一词在陈朝之前，就显有记载，如《山海经》卷十一中《海内西经》载：“开明北有视肉、珠树、文玉树、玗琪树、不死树”②。《水经注》卷一载：“此自别有小昆仑也。又按淮南之书，昆仑之上，有木禾、珠树、玉树、璇树，不死树在其西，沙棠、琅玕在其东，绛树在其南，碧树、瑶树在其北”③。其记载多为神物。“后庭花”本是一种花的名，这种花生长在江南，因多是在庭院中栽培，故称“后庭花”。后庭花花朵有红白两色，其中开白花的，盛开之时使树冠如玉一样美丽，故又有“玉树后庭花”之称。据《碧鸡漫志》卷五载，吴蜀鸡冠花有一种小者，高不过五六尺，尺，一作寸。或红，或浅红，或白，或浅白，世目曰后庭花。又按国史纂异，云阳县多汉离宫故地，有树似槐而叶细，土人谓之玉树。扬雄甘泉赋“玉树青葱”，王灼“以为假称珍怪者，实非也，似之而已。予谓云阳既有玉树，即甘泉赋中，未必假称”④。

《玉树后庭花》实指美丽女子的容貌，《春江花月夜》、《玉树后庭花》、《堂堂》，并陈后主所作。叔宝常与宫中女学士及朝臣相和为诗，太乐令何胥又善于文咏，采其尤艳丽者以为此曲。陈后主每引宾客，对张贵妃等游宴，使诸贵人及女学士与狎客共赋新诗相赠答。采其尤丽者一云，采其尤艳丽者。为曲调，作《玉树后庭花》。其曲大指所归，皆美张贵妃、孔贵嫔的容色。

二、历史沿革

①[宋]薛居正.旧五代史卷一百四十四［M］.北京：中华书局，1999年:1329

②[晋]郭璞.山海经卷十一.文渊阁四库全书1042册.台北：台湾商务印书馆，1986:64

③[后魏]郦道元.水经注卷一.文渊阁四库全书573册.台北：台湾商务印书馆，1986:24

④[宋]王灼.碧鸡漫志卷五[M].沈阳：辽宁教育出版社,1998年2月:34

最早记载《玉树后庭花》一曲的史料是在《陈书》中，“后主每引宾客对贵妃等游宴，则使诸贵人及女学士与狎客共赋新诗，互相赠答，采其尤艳丽者以为曲词，被以新声，选宫女有容色者以千百数，令习而歌之，分部迭进，持以相乐。其曲有《玉树后庭花》、《临春乐》等，大指所归，皆美张贵妃、孔贵嫔之容色也”①。其音乐为陈后主所作，“及后主嗣位，耽荒于酒，视朝之外，多在宴筵。尤重声乐，遣宫女习北方箫鼓，谓之《代北》，酒酣则奏之。又于清乐中造《黄鹂留》及《玉树后庭花》、《金钗两臂垂》等曲，与幸臣等制其歌词，绮艳相高，极于轻薄。男女唱和，其音甚哀”②。隋平陈，其乐亦保留在宫廷，置于清商署中。武后时，清商乐共存有六十三曲。今有其辞保留至唐末的曲子，有《白雪》、《公莫舞》、《巴渝》、《明君》、《凤将雏》、《明之君》、《铎舞》、《白鸠》、《白纻》、《子夜》、《吴声四时歌》、《前溪》、《阿子》及《欢闻》、《团扇》、《懊憹》、《长史》、《督护》、《读曲》、《乌夜啼》、《石城》、《莫愁》、《襄阳》、《栖乌夜飞》、《估客》、《杨伴》、《雅歌》、《骁壶》、《常林欢》、《三洲》、《采桑》、《春江花月夜》、《玉树后庭花》、《堂堂》、《泛龙舟》等三十二曲，《明之君》、《雅歌》各二首，《四时歌》四首，合计三十七首。又有七曲有声无辞：《上林》、《凤雏》、《平调》、《清调》、《瑟调》、《平折》、《命啸》。清乐共有四十四曲存世，《玉树后庭花》位列其中。

三、其乐

根据《隋书》志第十七五行上的记载，《玉树后庭花》创作于祯明初(公元587年)③，“后主作新歌，词甚哀怨，令后宫美人习而歌之。后主每引宾客，对贵妃等游宴，则使诸贵人及女学士与狎客共赋新诗，互相赠答。采其尤艳丽者，以为曲调，被以新声。选宫女有容色者以千百数，令习而歌之，分部迭进，持以相乐。其曲有《玉树后庭花》、《临春乐》等。其略云：“璧月夜夜满，琼树朝朝新”④。尤重声乐，遣宫女习北方箫鼓，谓之《代北》，酒酣则奏之。又于清乐中造《黄鹂留》及《玉树后庭花》、《金钗两臂垂》等曲，与幸臣等制其歌词，绮艳相高，极于轻薄。男女唱和，其音甚哀⑤。根据史料的记载，《玉树后庭花》其乐为清乐曲，表演时男女和唱，皆唱北方新声。表演由有容色者千人担任，根据《宋史》的记载，流传在宋代的《玉树后庭花》为般涉调⑥，小曲二百七十：般涉调十：《玉树花》、《望星斗》、《金钱花》、《玉窗深》、《万民康》、《瑶林风》、《随阳雁》、《倒金罍》、《雁来宾》、《看秋月》。《玉树后庭花》是歌、舞、乐的表演形式，陈后主对此曲宠爱有佳，“因请丽华舞《玉树后庭花》。丽华白后主：“辞以抛掷岁久，自井中出来，腰肢依巨，无复往时姿态。”帝再三索之，乃徐起终一曲”⑦。

---

①[唐]姚思廉.陈书卷七［M］.北京：中华书局，1999:89
②[唐]魏徵.隋书卷十三［M］.北京：中华书局，1999:210
③[唐]魏徵.隋书卷二十二［M］.北京：中华书局，1999:430
④[唐]李延寿.南史卷十二　［M］.北京：中华书局，1999:227
⑤[唐]魏徵.隋书卷十三［M］.北京：中华书局，1999:210
⑥[元]脱脱.宋史卷一百四十二［M］.北京：中华书局，1999:2243
⑦[唐]颜师古.《大业拾遗记》.

四、《玉树后庭花》的影响

陈后主穷奢极欲，沉湎声色，是一个典型的昏君。“及后主嗣位，耽荒于酒，视朝之外，多在宴筵”[①]。当时，北方强大的隋时时准备渡长江南下，江南小王朝已经面临着灭顶之灾，可是陈后主，却整天与宠妾张贵妃、孔贵人饮酒嬉戏，做诗唱和。陈后主在辞赋上确实有很高的造诣，创作出了很多辞情并茂的好作品，选其中特别艳丽的句子配曲，一组组分配给宫女，一轮轮地演唱。其中有“壁月夜夜满，琼树朝朝新。”更有一首《玉树后庭花》歌词中云：“玉树后庭花，花开不复久。” 陈后主的好日子就象这玉树后庭花一样短暂，前后不足七年（公元582年至589年）。开皇八年（公元589年），隋军攻入建康（今南京），陈后主被俘，后病死于洛阳。《玉树后庭花》遂被称为“亡国之音”。后来就有了杜牧的《泊秦淮》：“烟笼寒水月笼沙，夜泊秦淮近酒家。商女不知亡国恨，隔江犹唱《后庭花》”。

《旧唐书》载，“御史大夫杜淹对曰：前代兴亡，实由于乐。陈将亡也，为《玉树后庭花》；齐将亡也，而为《伴侣曲》。行路闻之，莫不悲泣，所谓亡国之音也。以是观之，盖乐之由也。 太宗曰：不然，夫音声能感人，自然之道也。故欢者闻之则悦，忧者听之则悲，悲欢之情，在于人心，非由乐也。将亡之政，其民必苦，然苦心所感，故闻之则悲耳，何有乐声哀怨，能使悦者悲乎？今《玉树》、《伴侣》之曲，其声具存，朕当为公奏之，知公必不悲矣”[②]。 唐太宗承认音乐的教化作用，但不认为音乐对政治的决定作用，是所谓乐在人和，不由音调。由此《玉树后庭花》保留在宫中。但是由于“亡国之音”的名声，此曲只能在后宫中使用，“陈灭，有《玉树后庭花》，趋数惊骛僻，皆亡国之音。夫礼慊而不进即销，乐流而不反则放。臣愿屏流僻，崇肃雍，凡胡乐，备四夷外，一皆罢遣。况两仪、承庆殿者，陛下受朝听讼之所，比大飨群臣，不容以倡优媟狎亏污邦典。若听政之暇，苟玩耳目，自当奏之后廷可也”[③]。

五、乐谱

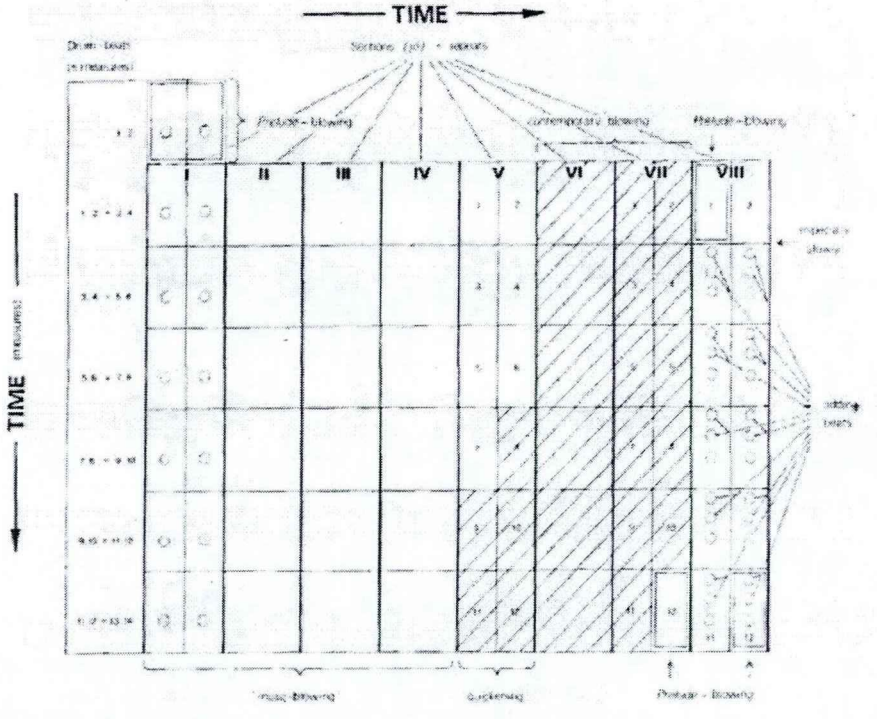
《仁智要录》和《三五要录》等乐谱中至今还保留着《玉树后庭花》的乐谱，据《唐朝传来的音乐》记载它是在贞观、天授年间由内教坊传到日本遣唐使手中，并由他们带到日本并保留下来的（Laurence Picken 《Music from the tang court》3 P5-6）。原为南朝陈后主填词的清乐歌舞曲，《隋书》称此曲“男女唱和，其音甚哀。”传至隋代，隋炀帝曾重新填词演唱。唐代将此曲编创为歌舞大曲。因原歌词中有“玉树后庭花，花开不复久”之句，且此歌产生后不久陈即灭，故后世以此曲为亡国之音的象征。最出名的有杜牧《泊秦淮》诗中“商女不知亡国恨，隔江犹唱《后庭花》”之句。歌词为：丽宇芳林对高阁，新妆艳质本倾城。

①[唐]魏徵.隋书卷十三［M］.北京：中华书局，1999:210

②[后晋]刘昫.旧唐书卷二十八［M］.北京：中华书局，1999:702

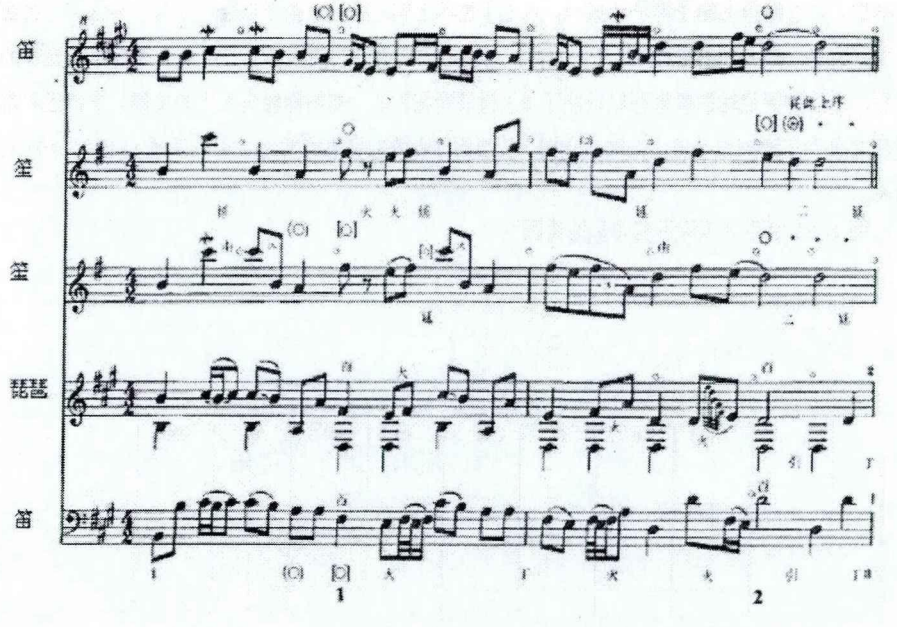
③[宋]欧阳修.新唐书卷一百一十九［M］.北京：中华书局，1996:3401

映户凝娇乍不进，出帷含态笑相迎。妖姬脸似花含露，玉树流光照后庭。对此乐研究比较深入的是英国学者毕铿，他根据谱面文字和乐谱列出了该曲的结构图，如下(3-4-1)[①]：



毕铿还对部分乐谱进行了解译。

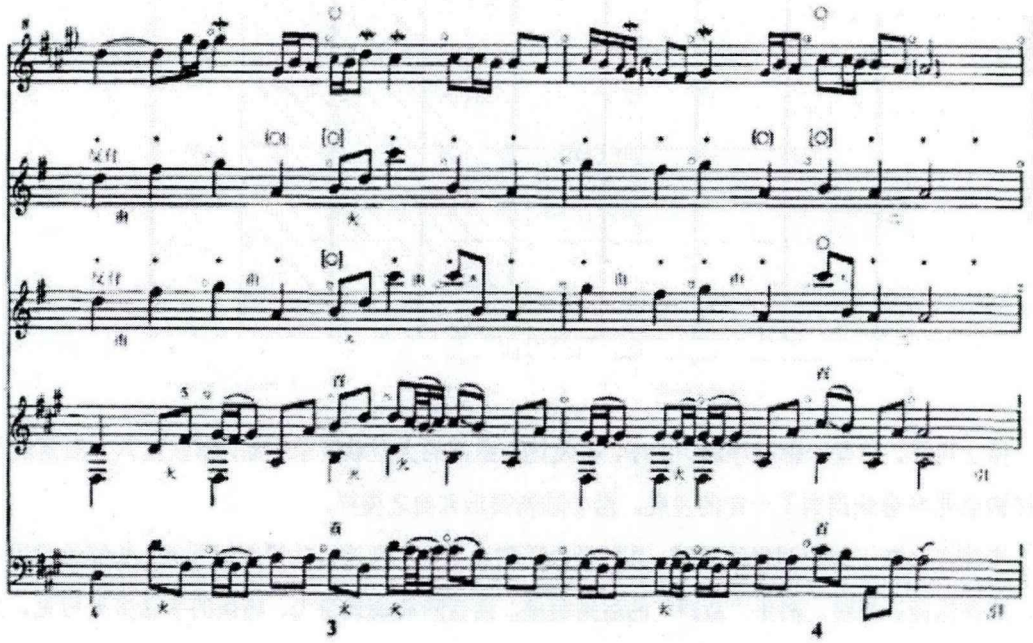
毕铿解译的《玉树后庭花》曲谱(3-4-2)[②]：



① Laurence Picken《Music from the tang court》Vol.3 P10

② Laurence Picken《Music from the tang court》Vol.3 P 12

图 3-4-3



乐谱上记有的文字分为三类：

1，拍子的书面注释，如“拍子十四”、“但有二反用十二拍子”、“十一拍子”。

2，段落类的词句，如“有三女序云初二序”、“七帖终一序”、“八帖中序三女序也”等。

3，演出过程的语句，如:“又云初二拍子序也。第二太鼓以后，乐吹至四帖也。自五帖鼓以后，乐吹至四帖也。

六、结语

《玉树后庭花》为陈朝后主所作，借花喻指指美丽女子的容貌。其乐初创时为清曲。隋平陈，其乐亦保留在宫廷，置于清商署中。唐承隋制，武后时《玉树后庭花》仍保留在清曲中。其乐入法曲时间不详。《玉树后庭花》是歌、舞、乐的表演形式，男女唱和，其音甚哀。日本《仁智要录》、《三五要录》等谱集中保存有《玉树后庭花》的遗谱。谱上注明有段落、节拍记号和演奏的文字说明，并有演奏情形的文字记述。

,

本章小结

本章节从法曲的曲目入手，首先从史学的角度对现存的二十五首法曲进行史料上的梳理，发现唐法曲中具有的音乐元素有清商乐、胡乐、雅乐、道乐、佛乐。值得关注的是，各曲是由某一两种音乐元素为主组成的，在各曲中的主体元素中并不是固定的。本人认为法曲是一个是由清商乐、胡乐、雅乐、道乐、佛乐等多种音乐元素相互影响发展组成的集合体，是不同音乐之间的融合和互相影响的产物。现存法曲曲目中大部分来源于清商乐，其次是宴飨仪式乐和胡乐。为了对法曲音乐有更深入的了解，特选出宴飨仪式乐的集大成者《破阵乐》、胡乐改道曲的经典作品《霓裳羽衣曲》和清乐的代表作品《玉树后庭花》分别论述。

通过对《破阵乐》的考述，理清了它的发展脉络。《破阵乐》是由一首军乐发展而成，其音乐在唐朝各代有所改变。《破阵乐》由唐初的《秦王破阵乐》衍变而来；显庆元年（公元656年）正月，改《破阵乐舞》为《神功破阵乐》；自唐高宗龙朔以后（公元664年），《破阵乐》用于雅乐；玄宗时，《破阵乐》进入二部伎并被修入法曲。史籍中关于《秦王破阵乐》的段落结构有“立部伎52遍”、“雅乐2遍”两种，人数最少且舞具最为奢华的是玄宗时的《小破阵乐》。《破阵乐》对于当时大唐王朝的意义，固在显彰开国的武功，是强大帝国的象征，因此各代皇帝如此看重《破阵乐》。《破阵乐》还远播印度、日本等国。在乐谱的流传和译读上，《破阵乐》谱较为丰富，保存于世的乐谱以日本的琵琶谱、筝谱等曲集为主。在对曲谱的解译工作中，毕铿、叶栋等学者的丰硕成果为我们了解《破阵乐》做出了杰出的贡献。

《霓裳羽衣曲》是玄宗将佛曲风格的《婆罗门》改编为法曲风格的《霓裳羽衣曲》。《霓裳》舞者皆选取白色舞服，《霓裳羽衣》因此而得名。关于乐调，婆罗门，属太簇商调，天宝十三载改乐名中《霓裳羽衣》在黄钟商之列。舞蹈的演出形式并不是固定的，唐代宫廷几个时期的表演都有所不同。天宝之乱后，宫廷就少有《霓裳》的演出。至德初(756)，还有宫人舞《霓裳羽衣》（资治通鉴唐纪三十四），到了唐敬宗宝历元年(825)，已无人知晓《霓裳》了。文宗太和初，只剩下器乐合奏的演出。五代时，南唐后主曾一度整理排演，但那时宫廷传存的乐谱已经残缺不全，花费很大功夫来进行校订[①]，现曲谱多见于姜夔的《霓裳中序第一》。

《玉树后庭花》为陈朝后主所作，借花喻指指美丽女子的容貌。其乐初创时为清曲。隋平陈，其乐亦保留在宫廷，置于清商署中。唐承隋制，武后时《玉树后庭花》仍保留在清曲中。其乐入法曲时间不详。《玉树后庭花》是歌、舞、乐的表演形式，男女唱和，其音甚哀。日本《仁智要录》、《三五要录》等谱集中保存有《玉树后庭花》的遗谱。谱上注明有段落、节拍记号和演奏的文字说明，并有演奏情形的文字记述。

①[宋]薛居正.旧五代史卷一百四十四［M］.北京：中华书局，1999:1329

结　语

全文从三个不同的视角全面剖析了法曲的成因、音乐性质以及乐曲等方面，即：第一，从史学的角度出发，阐述法曲在历史中的流变。第二，从社会学、宗教观的角度，分析宗教对法曲音乐的影响。第三，从乐曲入手，对现存法曲曲目溯源考察，并进行分类整理。本文通过对法曲在中国历史上发展的研究，着重从历史发展脉络、社会文化因素、宗教等视角入手进行论述，对法曲进行了较为深入的挖掘。现将本课题在上述方面所取得的各种认识总结如下：

一、关于法曲的起源问题

本人认为法曲起源于清商乐。通过对法曲曲目的梳理，现存有史料记载的二十五首法曲作品中，有五首来源唐代之前的乐曲。根据考证乐曲的来源，五首乐曲均来源于清商乐。因此笔者认为，法曲起源于清商乐。

二、唐代的梨园制度

梨园是与太常寺、教坊等并列的唐代宫廷音乐制度之一，梨园制度对于法曲的创作、教习、演出等方面具有重要影响。通过分析笔者所制梨园机构位置图可以看出，梨园本院、宜春院、宜春北院、太常梨园别教院、小儿坊等各机构分布在皇城的各个角落，皇帝不仅要在梨园中教习、欣赏法曲，在宫廷中的其他角落，玄宗希望能够随时随地的依照自己的喜好欣赏音乐，这是梨园机构形成到如此规模的动因。梨园制度从开元二年（714）设立，到开成三年（838），法曲称为仙韶曲，梨园改称仙韶院，共经历近了 124 年的时间。

三、关于大曲和法曲的关系

在法曲结构与唐大曲的差异这一问题上，本人认为，唐代法曲中的作品在结构上并未全部采用唐大曲的结构，二者之间还是有一定差别的。在大曲和法曲的关系这一问题上，隋代的法曲在结构上与大曲存在一定的差异，唐代法曲中的作品在结构上也并未全部采用唐大曲的结构，因此从曲式结构上来说，法曲与大曲还是有一些差别的。

四、关于法曲与法乐的关系

关于法曲与法乐的关系，笔者认为，法曲在其产生和发展过程中受到法乐的影响，但由于二者在出现时间上、应用场合上以及音乐风格上具有较大差异，法乐与法曲是两种截然不同的音乐体裁。

五、法曲与宗教音乐是有联系的。据史料记载，唐代时流传的佛曲甚广，通过笔者的论述，法曲受到佛教音乐的影响。但是在法曲的作品中，没有以胡乐和佛乐为曲名的作品。通过对《唐会要》中改诸乐名这一史料的研究，通过对一些乐曲的考证，唐代宫廷音乐中是有胡乐与佛乐存在的。由于统治者的宗教观，在大量法曲作品中很难见到有关西域或是佛教的名称和内容。

六、通过对现存法曲曲目的考察，认为法曲是一个是由清商乐、胡乐、雅乐、道乐、佛乐等多种音乐元素相互影响发展组成的集合体，是不同音乐之间的融合和互相影响的产物。值得关注的是，各曲是由某一两种音乐元素为主组成的，在各曲中的主体元素中并不是固定的。法曲曲目各元素构成有两种形式，一是由两种或两种以上的音乐元素构成，如《霓裳羽衣曲》；另一种是由一种音乐元素构成，大多数曲目如此。法曲作品是从汉代以来直至唐代，吸收了各代音乐的精华作品而成。

基于以上认识，我们对法曲的形成及其音乐，有了进一步的理解：法曲起源于汉魏之际流行的俗乐-清商乐，隋文帝时第一次出现法曲一词。随着唐代十部乐及二部伎的发展，吸收了清商乐的坐部伎被喜爱音乐的玄宗重视，俗乐不断与胡乐融合，从而形成中唐时期宫廷音乐的核心音乐—新俗乐。其音乐以法曲为代表。法曲音乐是统治者个人享受的音乐，一般在宫廷禁苑梨园中排练和演奏。乐人被称为梨园弟子，演奏乐器有铙钹、钟、磬、幢箫、琵琶等，是歌、舞、乐三位一体的表演艺术。其乐工的演奏技艺是宫廷音乐中较高的。法曲音乐与宗教音乐之间有着千丝万缕的联系，由于统治者的宗教观，在大量法曲作品中充斥着道教音乐的痕迹，却很难见到有关西域或是佛教的名称和内容。所以，跳出音乐活动的文化特征来考察，我们会发现：宗教是为政治而服务的。统治者打击或是扶持宗教，主要是为了解除政治威胁，巩固皇权，其他经济的、文化的因素，都是从政治角度来考虑的。

本文在讨论法曲音乐特征的同时，也尽量将之纳入中国历史发展的大背景中进行考察与论证，发现法曲音乐在各朝代的表现不一，其特征也在不断变化。以法曲为代表的唐代宫廷音乐，体现了与以往不同的特征，统治者的先直接影响了其乐的风格，至此宫廷音乐从仪式化逐渐转变为供皇帝、贵族享乐的音乐。唐代法曲音乐不仅是法曲历史的巅峰，也是几百年来俗乐与胡乐并存发展的集中体现。唐代音乐所表现出的绚烂多彩的音乐文化，是与长期以来的民族大融合紧密相连的。因此，对法曲音乐研究的现实意义也就体现在，法曲代表着唐代宫廷音乐的最高成就，它为我们更全面、深入地了解唐代音乐提供了宝贵的资料。

参 考 文 献

一、　古籍类书目

[汉]刘安：淮南鸿烈. 文渊阁四库全书. 台湾商务印书馆 1986

[晋]郭璞. 山海经. 文渊阁四库全书. 台湾商务印书馆 1986

[东晋]法显. 法显传. 上海古籍出版社 1985

[后魏]郦道元. 水经注. 文渊阁四库全书. 台湾商务印书馆 1986

[后魏]杨衒之. 洛阳伽蓝记. 文渊阁四库全书. 台湾商务印书馆 1986

[北齐]魏收. 魏书. 中华书局 1999

[梁]慧皎. 高僧传. 中华书局 1992

[唐]房玄龄. 晋书. 中华书局 1999

[唐]姚思廉. 陈书. 中华书局 1999

[唐]李延寿. 南史. 中华书局 1999

[唐]魏徵. 隋书. 中华书局 1999

[唐]杜佑. 通典. 文渊阁四库全书. 台湾商务印书馆 1986

[唐]张九龄. 唐六曲. 文渊阁四库全书. 台湾商务印书馆 1986

[唐]白居易. 白氏长庆集. 文渊阁四库全书. 台湾商务印书馆 1986

[唐]李益. 李益诗全集. 文渊阁四库全书. 台湾商务印书馆 1986

[唐]顾况. 顾况诗全集. 文渊阁四库全书. 台湾商务印书馆 1986

[唐]段安节. 乐府杂录. 辽宁教育出版社 1998

[唐]郑处诲. 明皇杂录. 文渊阁四库全书. 台湾商务印书馆 1986

[唐]郑处诲. 明皇杂录补遗. 文渊阁四库全书. 台湾商务印书馆 1986

[唐]崔令钦. 教坊记. 辽宁教育出版社 1998

[唐]释玄奘. 大唐西域记. 文渊阁四库全书. 台湾商务印书馆 1986

[唐]释道宣. 广弘明集. 文渊阁四库全书. 台湾商务印书馆 1986

[唐]释道宣. 集古今佛道论衡. 上海图书馆线善本

[唐]刘餗. 隋唐嘉话.

[唐]薛用弱. 集异说.

[唐]元结. 元次山文集. 上海图书馆线善本

[唐]颜师古. 大业拾遗记.

[后晋]刘昫. 旧唐书. 中华书局 1999

[宋]欧阳修. 新唐书. 中华书局 1999

[宋]薛居正. 旧五代史. 中华书局 1999

[宋]司马光. 资治通鉴. 中华书局 2009
[宋]南卓. 羯鼓录. 辽宁教育出版社 1998
[宋]王溥. 唐会要. 文渊阁四库全书. 台湾商务印书馆 1986
[宋]郭茂倩. 乐府诗集. 文渊阁四库全书. 台湾商务印书馆 1986
[宋]陈旸. 乐书. 文渊阁四库全书. 台湾商务印书馆 1986
[宋]宋敏求. 唐大诏令集. 文渊阁四库全书. 台湾商务印书馆 1986
[宋]王钦若. 册府元龟. 文渊阁四库全书. 台湾商务印书馆 1986
[宋]李焘. 续资治通鉴长编. 中华书局 1979.
[宋]张炎. 词源. 续修四库全书. 上海古籍出版社 1995
[宋]李昉. 太平广记. 文渊阁四库全书. 台湾商务印书馆 1986
[宋]乐史. 杨太真外传. 续修四库全书. 上海古籍出版社 1995
[宋]张德瀛. 词征.
[宋]姜夔. 白石道人歌曲. 文渊阁四库全书. 台湾商务印书馆 1986
[宋]周密. 齐东野语. 文渊阁四库全书. 台湾商务印书馆 1986
[宋]李昉. 太平御览. 昭文张氏从善堂清嘉庆 14 年(1809). 上海图书馆线善本 605014-115
[宋]王灼. 碧鸡漫志. 辽宁教育出版社 1998
[宋]马端临. 文献通考. 文渊阁四库全书. 台湾商务印书馆 1986
[宋]释道世. 法苑珠林. 文渊阁四库全书台湾商务印书馆 1986
[宋]赞宁. 高僧传. 文渊阁四库全书. 台湾商务印书馆 1986
[宋]程大昌. 雍录. 文渊阁四库全书. 台湾商务印书馆 1986
[宋]宋敏求. 长安志. 文渊阁四库全书. 台湾商务印书馆 1986
[宋]郑樵. 通志. 中华书局 1995
[元]脱脱. 宋史. 中华书局 1999
[元]脱脱. 辽史. 中华书局 1999
[元]李好文. 长安图志. 文渊阁四库全书. 台湾商务印书馆 1986
[明]杨慎. 词品. 上海图书馆线善本
[明]凌濛初. 初刻拍案惊奇.
[清]陈康祺. 郎潜纪闻.
[清]吴敬梓. 儒林外史. 续修四库全书.上海古籍出版社 1995
[清]王士祯. 池北偶谈. 文渊阁四库全书. 台湾商务印书馆 1986
赵尔. 清史稿. 续修四库全书. 上海古籍出版社 1995

二、　现当代类书目

1，著作

丘琼荪. 燕乐探微. 上海古籍出版社 1981

汉语大词典编辑委员会. 汉语大词典（三卷本）. 四川辞书出版社、湖北辞书出版社 1995

夏野. 中国古代音乐史简编. 上海音乐出版社 2002

刘再生. 中国古代音乐史简述. 人民音乐出版版 2000

秦序. 中国音乐史. 文化艺术出版社 1998 年

史仲文. 中国艺术史舞蹈卷. 河北人民出版社 2006

[日]岸边成雄. 唐代音乐史的研究. 台湾中华书局印行 1973

崔大庸. 汉唐考古文论. 山东大学出版社 2009

王维真. 汉唐大曲研究. 学艺出版社 1988

王昆吾. 隋唐五代燕乐杂言歌辞研究. 中华书局 1996

孙继南、周柱铨. 中国音乐通史简编. 山东教育出版社 2000

谢宝成. 隋唐五代史学. 商务印书馆 2007

陈国符. 道藏源流考. 中华书局 1949

全唐诗中的乐舞资料. 人民音乐出版社 1996

向达. 唐代长安与西域文明. 重庆出版社 2009

[日]林谦三. 隋唐燕乐调的研究. 商务印书馆出版社 1957

刘东升等. 中国音乐史图鉴. 人民音乐出版社 1988

段文杰. 敦煌石窟艺术研究. 甘肃人民出版社 2007

[英]Laurence Picken. Music from the tang courtVol. 1-7. oxford University Press1981

2，论文

邱源媛. 唐代雅乐简论. 四州大学学报（哲学社会科学版）2003(3).

李石根. 法曲辩. 交响 2002(2)

莆亨强. 唐明皇与道教音乐

李强、何小全. 法曲考源. 南京艺术学院学报 2010

左汉林. 唐代梨园法曲性质考论. 中央音乐学院学报 2007

袁绣柏. 论唐法曲与法乐之异. 中国文学与文化 2005

张国强. 宋初教坊四部与云韶部关系考述. 中国音乐学 2004

余文博. 法曲是大曲吗?对某些法曲观点的若干质疑. 广西艺术学院学报《艺术探索》2006

修海林. 古乐曲中“解”的结构与功能. 《中国音乐》1989

郑祖襄. 唐会要 “天宝十三载改诸乐名”史料分析. 中央音乐学院学报 2008

峰雅彦，青野繁治. 音乐艺术. 1987

3，硕博论文

朱玉葵. 论唐代法曲的起源与流变. 武汉音乐学院 2006 年硕士论文

康瑞军. 宋代宫廷音乐制度研究. 上海音乐学院 2007 年博士论文

王安潮. 唐大曲考. 上海音乐学院 2007 年博士论文

4，网络资源

中国古籍全录

中国知网

后　记

公元二零一二年临近四月芳菲尽，桃花始盛开之际，吾之拙作方告杀青，虽未敢称之为凌云之作，但心中甚是愉悦。于是凭窗远眺，寄情遐想，思绪万千。回首往昔，奋斗和辛劳成为丝丝的记忆，甜美与欢笑也都尘埃落定。时光荏苒，来上海音乐学院近三个春秋，然与恩师赵维平先生相识并师从之已六载有余。于今毕业，年趋三十而立，心中甚是恋恋不舍，此情难以言表！借此之机，谨向所有关心、爱护、帮助我的亲朋、同学、教师和家人，致以最诚挚的谢意与最美好的祝愿。

硕士研究生生涯中，从论文选题、资料的收集和整理到行文上的书写以及最后的校订等方面，遇到诸多磨难。所幸，恩师赵维平先生始终给以莫大的帮助和支持。当我彷徨的时候，他鼓励我“宝剑锋从磨砺出，梅花香自苦寒来”；当我在书写过程步履蹒跚的时刻，导师指点我“问渠哪得清如许，为有源头活水来”；当我在平常生活中遇见困惑之时，导师明示我“壁立千仞无欲则刚，海纳百川有容乃大”。恩师赵先生，翩翩鸿儒，微言大义。其品行，上善之水，利物不争;其治学,贯通古今，满腹经纶;其智,阐明三教，事理圆融。其行,澹泊名利，浆饮陋巷。本人身发受之父母，道德受之恩师。在此拜叩而谢。

母校慈垂，吾尝于图书馆内，望书卷洋洋，恨不能刺锥悬梁，遍览其收藏。深知科学殿堂的深奥，人文之浩瀚。端坐于书桌旁，历经春有百花秋有月，夏有凉风冬有雪的四季，感四时寒暑之潜移，觉宇宙天地之茫茫。叹人生往来于须臾，当砺志奋发以图。母校恩养，永生难忘！

通过必修、选修多门课程，受到洛秦先生、陈应时先生、孙国忠先生、刘红先生、韩锺恩先生等多位名师，正是由于他们严格、无私、高质量的教导，犹如取之不尽用之不竭的源泉，沁入五脏六腑之内，时刻滋养着我的心田，是一笔宝贵的无形的精神食粮，才能使我更好的汲取专业知识和提高个人能力,深刻感受到上海音乐学院教师学识之渊博,治学之严谨，人格之高贵，荣幸之至，备受感激！

回首就读上海音乐学院的三年，时光转瞬即逝。在此即将毕业之际，我作为上音一学子感到无比自豪和骄傲。怀着感恩的心,感谢支持我在这条艺术之路上走到现在的父母和家人，正是由于他们的关心、理解和支持，才有机会能在上海音乐学院这一梦想中的艺术殿堂经历人生的洗礼和学术上的进步。

最后特别感谢爱人吴砚冰无怨无悔、一如既往的在生活中的默默照顾，以及论文修订、行文以及精神方面上的深切关心。

本文自二零一零年深秋着手，从选题、构思到写作倾注了笔者辛勤的汗水，参考了许多著作，借鉴了不同学者的成果，但也努力将本人的感受和对论文的看法得以表达，但仍感诸多欠缺之处和不足。然而是对本人在上海音乐学院就读期间的肯定、激励、鞭策和总结。在

今后的岁月里，在做事做人方面，严格要求自己。路漫漫其修远兮，吾将上下而求索！

邢 鑫

二零一二年三月三十日 晨